... الأولى

من ذاكرة الإبداع

● الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

في زمن الشدائد والمحن، تتمسك الأمم بأعلامها، تستعيد ذكراهم لتستمدّ من قوة إبداعهم قدرتها على الاستمرار والعطاء.

معرض روّاد الفن التشكيلي الذي أقامته وزارة الثقافة مؤخراً في دار الأسد للثقافة والفنون كان احتفاءً بالتميّز، وفرصة للتشكيليين الشباب للتعرّف عن كثب على نماذج إبداعية لفنانين تفرّد كل منهم بأسلوبه، وأضاف خصوصية إلى الحياة التشكيلية في سورية. وفضلاً عن أن المعرض أتاح للكثيرين رؤية بعض أعمال هؤلاء الرواد للمرة الأولى معروضة على الملأ، فقد أتاح لنا دون شك فرصة استعادة ذكرى لم تغب عنا يوماً لقامات وطنية شامخة تركت في حياتنا التشكيلية أثراً لا يمحى. سبع عشرة لوحة هي نماذج من أعمال خمسة من رواد الفن التشكيلي السوري، رحلوا جميعاً عن الدنيا فخلّدهم أثرهم إبداعاً انتقل لأجيال لاحقة، وإنتاجاً وفيراً ثميناً حقّ لسورية أن تفخر به.

فاتح المدرس، ولؤي كيالي، ومحمود حماد ونصير شورى، وأدهم إسماعيل... فنانون أنبتتهم أرض سورية الطيبة، في لواء اسكندرون وحلب ودمشق. غادروا إلى حيث أمكنهم أن ينهلوا من منابع الفن التشكيلي العالمية. لكنهم حملوا الوطن في قلوبهم أينما حلّوا. عشقوا أرضه بما عليها... تشرّبت

أعمالهم بذاكرتها، نطقت بحزنها وتفجّرت بفرحها. صهرتهم الحياة بحلوها ومرّها وطبعت أسلوبهم شجناً وفرحاً. تجاوزوا بحواسهم اليقِظة قوانينها الرتيبة، وانطلقوا، كلّ بأسلوبه، ليعبُروا بجرأة التخيّل حدود المحسوس، ويعيدوا صياغة الواقع بشغف معدٍ.

تنازعتهم الواقعية والانطباعية والسريالية، وبعضهم انعطف نحو التجريد والرمزية التي كانت سائدة في إيطاليا و فرنسا خاصة. لكنهم، وبرغم تأثرهم بالاتجاهات والمدارس التشكيلية العالمية آنذاك، زاوجوا بين الموروث والمكتسب، فاغتنت انطباعية البعض بملامح البيئة المحلية وألوانها، وتجلّت حداثة آخرين بزخارف وحروف وخطوط تجاوزت التراثي لتعبر إلى التجريدي بالتكوين والألوان. وتجاوز البعض الآخر في تصوير شخوصه الواقعية ليصل إلى شكل من التصوير الواقعي البدائي الذي ينتج أعمالاً بسيطة في ظاهرها معقدة في باطنها، فكأن النماذج البشرية التي يجسِّدها سجينة خطوط تحددها بدقة، وكأنما الكتل اللونية الأحادية التي تغطي الجزء الأعظم من مساحة اللوحة تلقي بثقلها فتزيد على تشوهات الجسد وعزلته ثقلاً وجموداً أو ترهلاً يطلق العنان لخيال المتلقي ويترك له حرية التأويل.

تزداد في رأيي أهمية هذا النوع من المعارض لكونها تتيح للأجيال الشابة من الفنانين التشكيليين و المهتمين بالفنون البصرية فرصة تأمُّل مثل هذه الأعمال القيّمة عن كثب، وتحليلها بصرياً، والخروج بانطباع أو تقييم شخصي، بدل الاكتفاء بدور المتلقي للآراء النقدية الوصفية النظرية، وهو أمر في غاية الأهمية، ليس فقط لتطوير الذائقة والثقافة البصرية، وإنما أيضاً لتطوير قدرة المتلقي التحليلية النقدية.

هذا المعرض اعتراف بالجميل لبعض روّاد الفن التشكيلي السوري، و تعريف ببعض أعمالهم التي تعكس الأصالة والتجديد في آن معاً. لقد متحوا من نبع الثقافة الوطنية الدافق، وأغنوها بروافد ثقافات أخرى، فزاوجوا بذلك بين الأصالة والحداثة، وسقوا من جذور العراقة رغبة جامحة مشروعة بالتجديد والابتكار. أعادوا إنتاج الحياة، وأسبغوا عليها انطباع اللحظة. اختزلوا بالخطوط والألوان تجارب ومشاعر وأحلاماً. وسواء تغنّوا بجمال اللحظة أم جرّدوها من قبحها أم أغرقوها بسوداوية مفرطة، فإنهم أعادوا تكوين الحياة بصرياً، مبشّرين بولادة جديدة.

هو اعتراف بفضل الأولين من روّاد الفن التشكيلي، لكنه أيضاً وقبل كل شيء دعوة إلى التذوق البصري والاغتناء المعرفي... وتحريض على الإبداع والتميّز اقتداءً بروّاد الإبداع.

مقدمة في تطور الحركة الفنيّة التشكيليّة السوريّة

د. عفيف البهنسي *

في عام ١٩٥٨ تحققت الوحدة بين سورية ومصر، وأعلن عن ولادة الجمهورية العربية المتحدة برئاسة الرئيس جمال عبد الناصر بعد أن تخلى شكري القوتلي عن رئاسة سورية وكان ينادي بالاتحاد الفدرالي مع مصر . ولأول مرة تحدث في الإقليم الشمالي وزارة للثقافة والإرشاد القومي تقابل وزارة مماثلة في الإقليم الجنوبي. ولقد أسندت الوزارة للأستاذ رياض المالكي شقيق الشهيد عدنان المالكي. وكان الدكتور عبد الدايم مديراً للثقافة فيها إلى جانب علماء آخرين الدكتور إبراهيم الكيلاني والأستاذ عبد الهادي هاشم والأستاذ ناظم الحافظ ، ونقل الدكتور يوسف شقرا أميناً عاماً في الوزارة . هكذا أصبحت الوزارة لا تضم أكثر من عشرة موظفين. مستغلة بناء السفارة المصرية كمقر لها . ووضع المركز الثقافي التابع للسفارة المصرية تحت تصرف الوزارة ليصبح أول مركز ثقافي تابع لوزارة الثقافة، وكان فيصل شيخ الأرض أول مدير للمركز . ثم نقلت الوزارة إلى بناء لائق في شارع الروضة .

تعاقب على الوزارة عشرات الوزراء، كان من أبرزهم الدكتورة نجاح العطار التي حققت إنجازات بارقة، وتم في عهدها إنشاء بناء المكتبة الوطنية وبناء دار الأوبرا وملحقاته. واستمرت في عملها ما يزيد عن ربع قرن، ثم أصبحت نائباً لرئيس الجمهورية .

كان على الوزارة أن تحدد الأهداف وتنطلق لتحقيقها من نقطة الصفر . وكانت وسيلة ذلك إنشاء الفرق الفنية، وإصدار ونشر المؤلفات التراثية والمعاصرة ، وتفعيل مجلة المعرفة التي استقطبت الكتّاب والمثقفين بإدارة الأديب فؤاد الشايب، و ما زالت حتى اليوم يديرها الباحث الأثري علي القيم.

وأرفدت الوزارة بعد ذلك بمجموعة من الشباب المبدعين اللامعين في وزارة الثقافة، كان لها الفضل في إرساء مسارات الفنون. ففي مجال المسرح كان رفيق الصبان قد نقل فريقه المسرحي المؤلف من نخبة المثقفين إلى وزارة الثقافة لإنشاء إدارة المسارح وقيادة الفرق المسرحية التي استقطبت كبار الممثلين والمخرجين.

وفي مجال السينما، كان للناقد صلاح الدهني دور كبير في إنتاج أفلام رعتها الوزارة، وفي تطوير إدارة السينما وتحويلها إلى مديرية عامة أنتجت العديد من الأفلام، ولقد غطى الدهني النشاط الإعلامي تغطية ناجحة.

وفي مجال الموسيقا كان صلحي الوادي قد ترأس منذ عام ١٩٦٣ دائرة الموسيقا ثم قام بإنشاء المعهد العربي للموسيقا، واستمر بإدارته حتى بعد استلامه زمام المعاهد العالية الثلاثة، الموسيقا والمسارح والباليه. ويعود له الفضل بإنشاء الفرقة السمفونية وقيادتها.

بعد أن تم تشكيل مديرية الفنون الجميلة كان الإنجاز الأول تأسيس مراكز للفنون التشكيلية وللفنون التطبيقية في أنحاء البلاد لصقل المواهب الفنية بشكل حر، ولكن الإنجاز الأهم كان في إنشاء المعهد العالي للفنون الجميلة عام ١٩٥٩ الذي أصبح كلية تضم العمارة.

في نطاق عمل المديرية ، تحمل مسؤولية تشجيع الفنانين وتوسيع نشاطهم عن طريق المعارض الجماعية والفردية ، وعن طريق الاقتناء والتكليف، وتعزيز متحف الفن الحديث، وتوزيع أعمال الفنانين في الدوائر

---

* مؤرخ وباحث جمالي



نذير نبعة

والسفارات، وزرع التماثيل البرونزية في الحدائق العامة.

وعندما شعرنا بتضخم مسؤوليات المديرية تم إنشاء تجمُّع للفنانين، وكان الهدف تحقيق ديمقراطية النشاط الفني برعاية الدولة.

كان المجلس الأعلى لرعاية الثقافة والآداب والفنون قد تشكَّل موازياً لنظيره في القاهرة .، وكان الرئيس الأعلى للمجلس الأديب الكبير يوسف السباعي.

منذ العشرينيات ظهر أسلوب واقعي مدرسي، يقوم على معرفة بعلم التصوير الحديث، وعلى دراية بروائع الفن العالمية، مثَّل هذا الاتجاه في دمشق توفيق طارق وجورج خوري وميشيل كرشه أصدق تمثيل، وإن جنح الأخيران نحو تلوين أكثر إشراقاً، ونحو تشكيل أقل أكاديمية وأقرب للمدرسة الانطباعية. ولعل هذا الاتجاه الواقعي الحديث هو استمرار لاتجاه كان قد تبلور في لبنان عند: داؤد القرم، وحبيب سرور ، وخليل الصليبي.

خلال الثلاثينيات ظهر عدد من الفنانين مارسوا تدريس التصوير، ولكنهم لم يمارسوا دراسته أكاديمياً، وكانوا بذلك أكثر صدقاً وأكثر محلية.

أحمد دراق سباعي

ومن ممثلي هذا الأسلوب نديم بخاش (حلب) وعلي رضا معين (حلب) وفايز العظم (حماة) وعبد الحميد عبد ربه (دمشق) وعبد الوهاب أبو السعود (دمشق) وصبحي شعيب (حمص) ود. جميل مسعود الكواكبي (دمشق) وسعيد تحسين (دمشق) الذي ينتصب مصوراً بارعاً وملوناً جذاباً



الفريد بخّاش

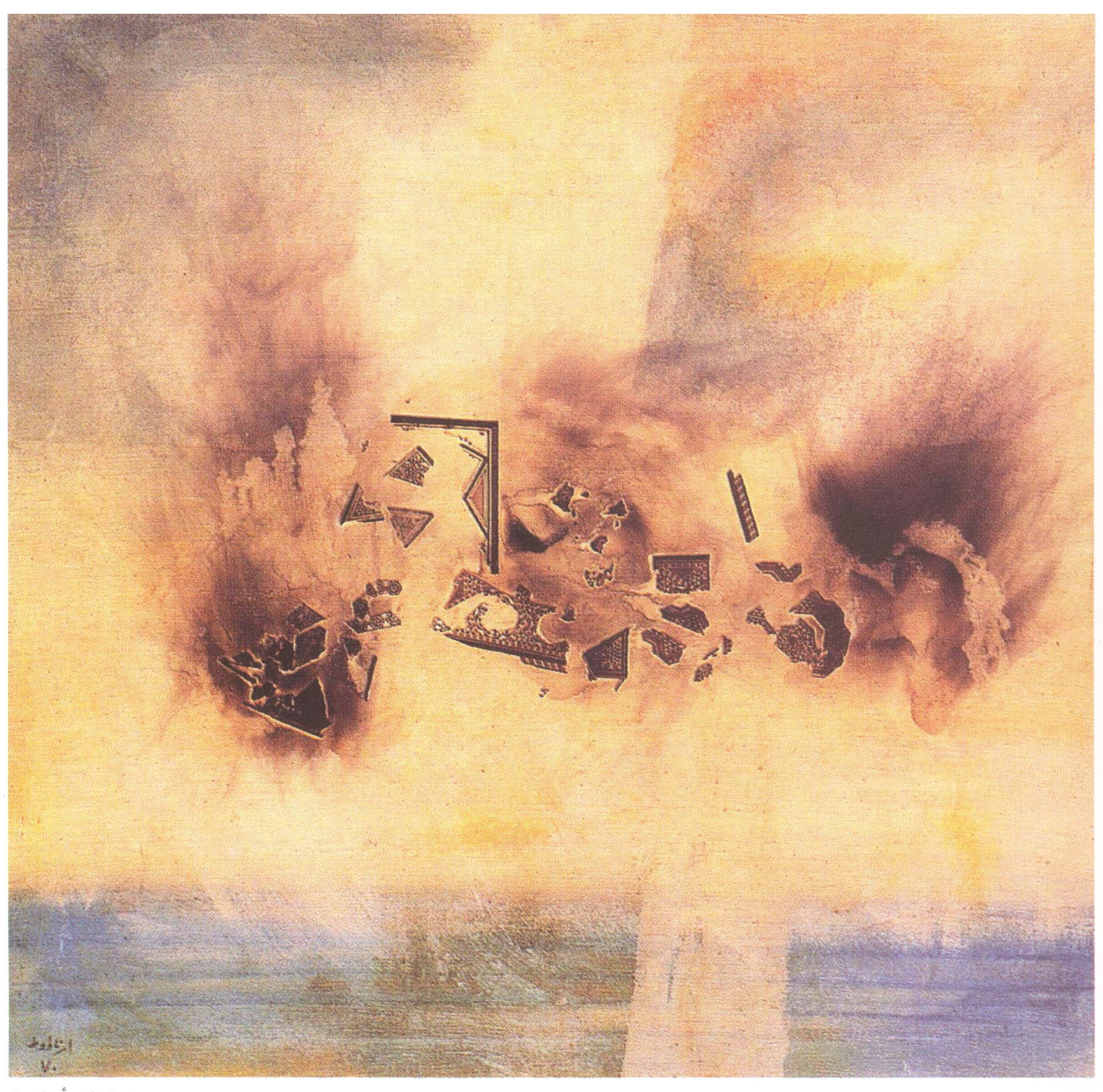
يتصدى للمواضيع الصعبة ويخرجها حافلة بالحركة والألوان

وخلال الأربعينيات ظهر عدد من الفنانين الموهوبين، مثل زهير الصبان الذي أتقن مهنة التصوير عن توفيق طارق مع زميله أنور علي أرناؤوط الذي يدخل في زمرة الفنانين المحليين، أما خالد العسلي فلقد برع بالرسم الإيضاحي الضاحك (كاريكاتور).

ويأتي الجيل الأكاديمي من الفنانين عائداً منذ



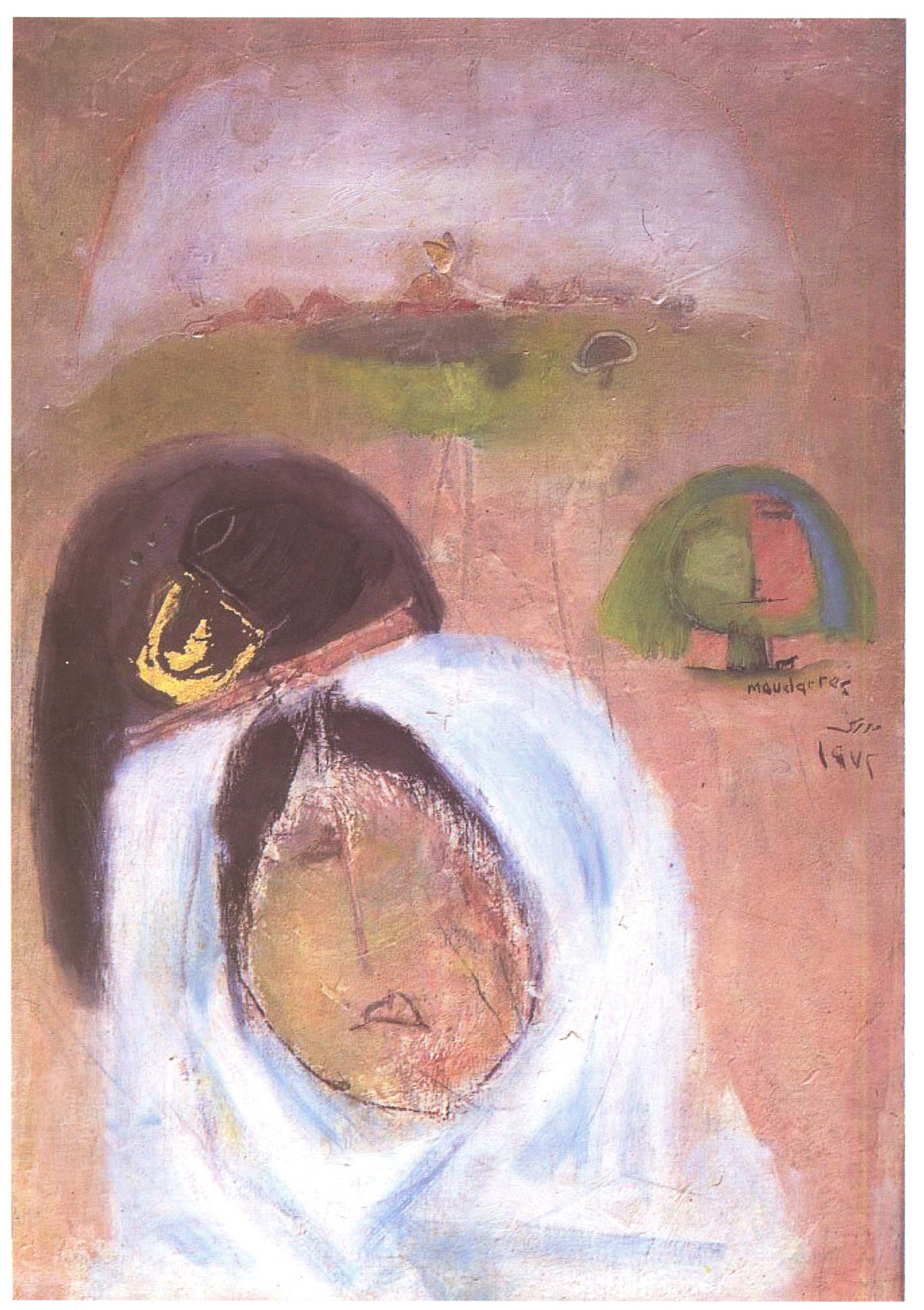
محمود جلال



عبد القادر أرناؤوط

عام ١٩٣٩ من دراسة جامعية في روما وفلورنسا لينضم إلى أحد هذين التيارين، فيمضي محمود جلال وراء الواقعيين مضيفاً إليهم تمكناً من التلوين ، ويمضي رشاد قصيباتي وراء المحليين، أما صلاح الناشف فإنه يظهر أكثر ارتباطاً بالاتجاهات الغربية الشائعة.

وفي الخمسينيات يتكوّن جيل كان قد مارس التصوير منذ أكثر من عقد من السنين، ويشكّل هذا الجيل موجة التجديد في الفن السوري، ويمثله أدهم إسماعيل ومحمود حماد ونصير شورى وفاتح المدرس ونوبار صباغ وناظم الجعفري. وابتدأ هذا التجديد لدى هذه المجموعة من الفنانين بارتباطهم بالاتجاهات العالمية الحديثة كالمستقبلية والسريالية والتعبيرية. وكان بعضهم اتجه نحو البحث عن أسلوب محلي أكثر أصالة، كما فعل أدهم وحماد والمدرس. ولقد لعب نصير شورى دوراً مهماً خلال الخمسينيات، إذ أرسى دعائم أسلوب فني واقعي حديث يكشف عن جمال الطبيعة والحياة بألوان مشرقة. بينما فهم أدهم الأصالة من خلال ملاحظة فنية للرقش العربي التقليدي، ناقلاً أسسه من



فاتح المدرس



لؤي كيالي

الزخرفة إلى الأشكال التمثيلية. أما حماد فلقد وجد في الخط العربي، الحرف أو الكلمة أو الجملة، مجالاً لتشكيلات لا حد لها وضعها ضمن إطار مفهوم الفن التجريدي الحديث. أما فاتح فلقد تابع الاتجاه المحلي الذي اعتمد على المبادهات والممارسات العفوية. ولقد سار في هذا الطريق نفسه، الذي ترجع جذوره إلى قرون ماضية، كل من أحمد دراق سباعي وغسان السباعي ورضا حسحس وغياث الأخرس. ولكن هذا الاتجاه اقتصر على تبني الرؤية الطفلية.. أما نعيم إسماعيل فإن أسلوبه في تبسيط الوجوه والألوان الشرقية قام على أسلوب مستوحى من الفن التركي الحديث ، ولقد سار ناجي عبيد في اتجاه شعبي مع اعتماد أوضح على الرقش والكتابة العربية.

ثم يظهر جيل ملتزم يمتاز بأنَّه درس الفن في كليات الفنون العربية، القاهرة والإسكندرية ودمشق. وأنه استفاد من ظروف الاستقلال ومن مساعدة الدولة للفن. ثم إنه عاش في ظروف قومية دفعته للبحث عن أسلوب أصيل، كما دفعته لالتزام القضايا المعاشية. ويمثل هذا الجيل إلياس زيات ونعيم إسماعيل وممدوح قشلان ونذير نبعة وعبد القادر نائب وغسان السباعي وأسعد عرابي وعبد الظاهر مراد وليلى نصير وغازي الخالدي. ويمكننا أن نضيف إلى هذا الجيل عدداً من الفنانين الذين درسوا في إيطاليا أو فرنسا مثل طالب يازجي ولؤي كيالي وسامي برهان وعبد القادر أرناؤوط وغياث الأخرس.

وبصورة ريادية مستقلة يقف ممدوح قشلان بأسلوبه المستمد من التكعيبية ضمن حدود استغلال الحياة الشعبية بأزيائها وألوانها. وشلبية إبراهيم (سورية) فنانة عفوية، نظرت إلى المرأة الشامية من خلال أقلام الألوان القليلة بين يديها، تحاول أن تنقل



فتحي محمد



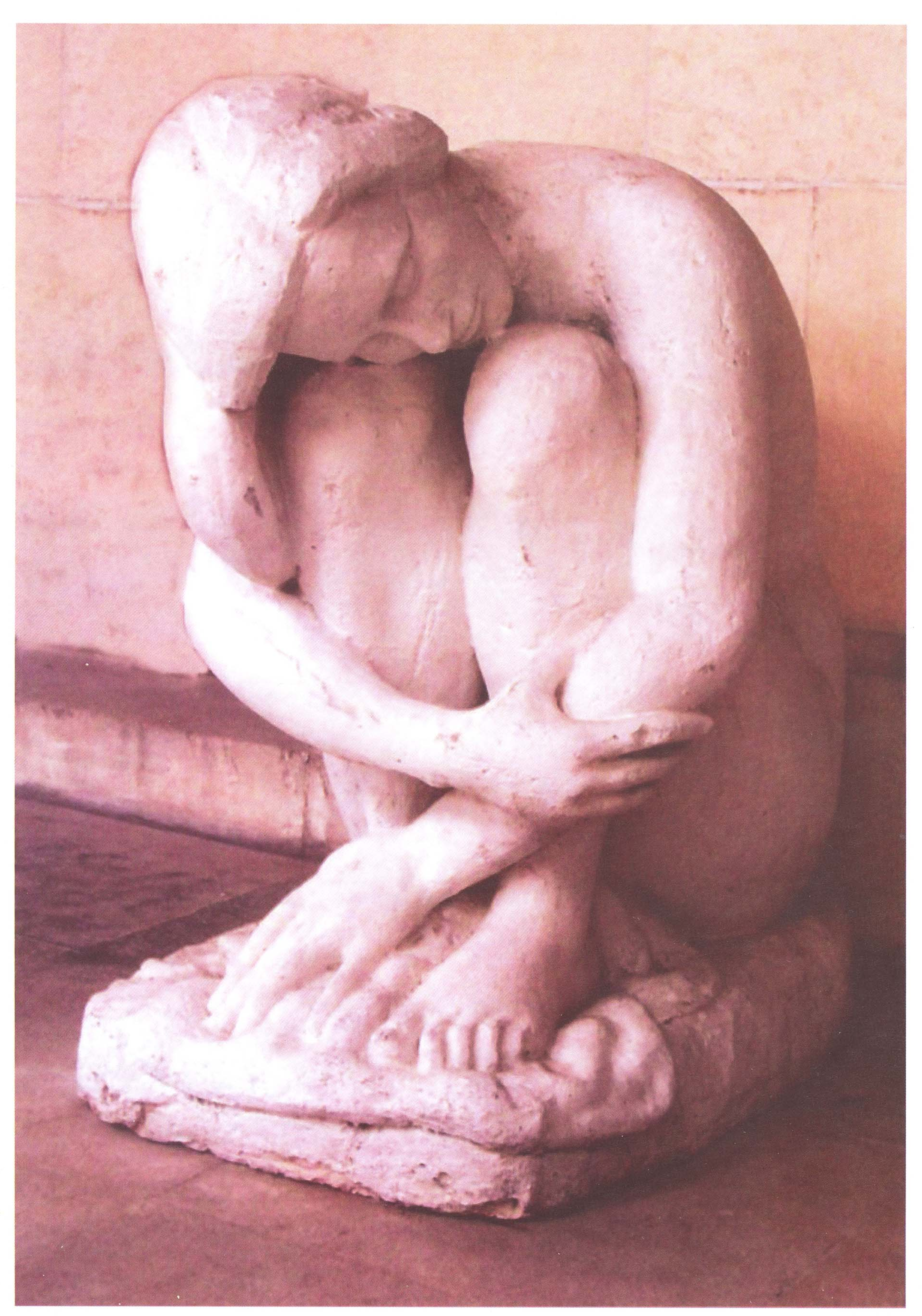
محمود حماد

خيالاتها بكثير من الاهتمام . وتبلغ تقنية ميسون جزائري حدود المبالغة في خلفية اللوحة حتى توحي كأنها من صناعة السجاد.

ولا بد من القول أن فئة من فناني هذه الحقبة استمرت متصلة بتيارات الفن العالمية.و أنّ عدداً من الفنانين السوريين استقر بعيداً عن بلاده يمارس الفن بعد أن توضح لديه أسلوب خاص، ومن أبرز هؤلاء المغتربين مصطفى يحيى الذي بلغ شهرة عالمية بأسلوبه المبسط ذي الألوان المشرقة ، وسامي برهان بلوحاته المستوحاة من الصحراء والفن الرافدي. وفي برلين يمارس مروان قصاب باشي الحفر والتصوير بتفوق واضح، كما افتتح الفريد بخاش مرسماً لتدريس الفن في بيروت.

بداية فن النحت

إلى جانب ظهور فن التصوير باتجاهاته المتشعبة ظهر فن النحت الذي مارسه المصورون أنفسهم (مثل جلال وبخاش) . وكان جاك وردة أول من مارس النحت في سورية بعد زيارة اطلاعية في باريس، ومن أعماله



جاك وردة



نعيم إسماعيل

الناجحة تمثال (أبوفراس الحمداني) في الحديقة العامة في حلب.

ثم ظهر من النحاتين عدنان إنجيله ومخلص صابوني وعدنان الرفاعي ووديع رحمة وعبد السلام قطرميز. على أن فتحي محمد قباوة - الذي توفي مبكراً- ترك نماذج رائعة تدل على موهبة فذة لم يسعفها الدهر للتفتح الكامل. أما سعيد مخلوف فلقد تفرَّد بالنحت على الخشب والحجر وبلغ في ذلك شهرة جيدة.

كان أول تمثال ميداني أقيم في دمشق تمثال يوسف العظمة، الذي قُدِّم عام ١٩٥٤ هدية من الجالية العربية السورية في المهجر دون أن يُعرف اسم صانعه.

وفي عام ١٩٥٥ استشهد العقيد عدنان المالكي القائد التقدمي، وأثار استشهاده حزناً ولوعة، وأرادت قيادة الجيش أن تقيم للراحل تمثالاً تذكارياً، فكلفت فتحي محمد قباوة به، وكان قد عاد من روما موفداً من بلدية حلب بعد أن أنهى دراساته في النحت والتصوير بنجاح.

وبمناسبة الاحتفالات بأعياد الثورة والجلاء، كانت المدن السورية - وبخاصة دمشق وحلب - تقيم نصباً تزيينية تدفع نفقاتها شركات القطاع العام. وهكذا تقرر أن يقام نصب يمثل الثوري العربي، ويضم لوحات عن دخول الثورة إلى مختلف القطاعات الشعبية، ولقد كُلِّف بهذا العمل الضخم النحاتون (محمود جلال ووديع رحمة وعبد السلام قطرميز) وقاموا بوضع تصميم القاعدة، كما قام رحمة وقطرميز بسكب التمثال الضخم والألواح بالبرونز. وفي تلك الأثناء كان مركز الفنون التطبيقية وبإشراف الخبير البلغاري -كومانوف- ينجز سكب تمثال (الكادح) لنشأت رعدون.

إن الاتجاه الأساسي في فن النحت الحديث هو



ناظم الجعفري

لعب قسم البرونز في مركز الفنون التطبيقية دوراً مهماً في إبراز النحت وإقامة النصب التذكارية، و أشرف على هذا القسم الخبير البلغاري بيتر كومانوف الذي استمر في عمله خلال عامي ١٩٦٥-١٩٦٦. ولقد استفاد من خبرته عدد من الفنانين السوريين منهم عبد السلام قطرميز ووديع رحمة وياسر الشمعة وسعيد نصري. ومع تقدم النشاط الفني انتشرت التماثيل الحجرية والمعدنية في الحدائق العامة في المدن الكبرى.

لم يكن فن الحفر معروفاً قبل عام ١٩٥٨، وكان حماد وقشلان أول من مارساه، على أن غياث الأخرس هو أول من اختص في هذا الفن، درسه في باريس ومدريد وحصل فيه على الجائزة الثانية في بينالي الإسكندرية لعام ١٩٧٢، وقام بتدريسه في كلية الفنون الجميلة بجميع فروعه، الحفر على المعدن والخشب واللينوليوم والطباعة الحجرية.

وظهر فن الإعلان الحديث منذ عام ١٩٦٠ على يد عبد القادر أرناؤوط الذي ابتكر أنماطاً من الخطوط الحديثة. كما ظهر فن الديكور الداخلي أولاً على يد هشام المعلم منذ عام ١٩٥٨ ثم ازداد عدد المختصين بهذا الفن بعد إنشاء قسم خاص لتدريسه في كلية الفنون الجميلة.

الاتجاه الواقعي، ذلك لأن الموضوعات الغالبة كانت شخصية أو تذكارية، كما أن تدريس النحت في كلية الفنون اعتمد غالباً الأسلوب الواقعي، الذي قاده محمود جلال ثم النحات تيودوروف الفنان البلغاري، ولكن ثمة اتجاه آخر كان يقوده سمولانا الفنان البولوني، ويقوم على تحوير الواقع والاقتصار على الملامح الأصلية للشكل. أما النحات المصري أحمد عاصم فلقد أثر تأثيراً واضحاً في جيل النحاتين الشباب المتأخرين، إذ قامت طريقته على الاهتمام بجمال الكتلة والتكوين والحركة مع تبسيط التفاصيل وتحوير الشكل.

الفنان:

شخصيته ... محترفه ... وبازار عبقريته

د. محمـــود شـــاهين *

أصبحت كلمة (فنان) هذه الأيام تستدعي معانيَ لا حصر لها، بحيث صارت، دون ربطها باصطلاح آخر، لا تعني شيئاً محدداً، تماماً كما هو الأمر بالنسبة لكلمة (فن) العائمة والملتبسة، والتي صارت تعني كل شيء ولا شيء في الآن نفسه، لارتباطها بعشرات الفعاليات الإنسانيّة المعاصرة، من بينها ضروب الإبداع المختلفة، والحِرف، والمشغولات اليدويّة، وتنسيق الحدائق، والسياسة، والطبخ، والحب، والخداع، والكذب...وغير ذلك الكثير.

على هذا الأساس، أصبحت كلمة فنان تطلق على التشكيلي، والسينمائي، والمسرحي، والتلفزيوني، والسياسي البارع، والمحامي الضليع، والراقص، والمعمار، والميكانيكي، ومنسق الحدائق، ومرتب طاولات الطعام، ومربي الأطفال ... وغير ذلك من الحِرف والمهن والمهام والوظائف التي تستدعي وجود إنسان ذواقة اللمسات، أنيق التصرف، قادر على منح صفة الكياسة، والنظام، والترتيب، والجمال لما يقوم به ويؤديه من أعمال في حياته اليوميّة.

بعيداً عن هذه التصنيفات كافة، يبرز تساؤل مشروع حول ماهية الفنان الحقيقي الذي يجترح فعل إبداع تقليدي أو حديث: أهو إنسان عادي كبقية الناس، أم هو متميز عنهم بصفات ومواصفات خاصة؟ أله حياته الخاصة، وسلوكه الخاص، وشكله المميز أم هو إنسان عادي كبقية خلق الله؟.

شخصيّة الفنان

تتعدد وتختلف الآراء والاجتهادات والتفسيرات حول هذا الموضوع، فحين يؤكد البعض أن للفنان حياة سوية وعاديّة كغيره، لكنه كمبدع، لا بد من أن يحمل في أعماق نفسه ثنائيّة حادة تُعبّر عن تناقض القدرات الكامنة فيه. فهو من ناحية، موجود بشري يملك حياة خاصة، ولكنه من ناحية أخرى، هو عمليّة إبداعيّة لا شخصيّة!!. وعليه قد يكون سوياً عادياً، أو مريضاً شاذاً، وتالياً يمكننا عن طريق فحص بنيته النفسيّة الاهتداء إلى مقومات شخصيته، ولكننا لا نستطيع أن نفهمه بوصفه فناناً يملك مقدرة إبداعيّة فنيّة خاصة إلا بالنظر إلى إبداعه، وتحليله، والوقوف على قيمه الشكليّة والدلاليّة.

على هذا الأساس، شكلّت شخصيّة الفنان قديماً وحديثاً، مجالاً رحباً ومغرياً للدراسات والتحليلات

* نحات وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.



إبداع خاص



أدريان فان أوستاد

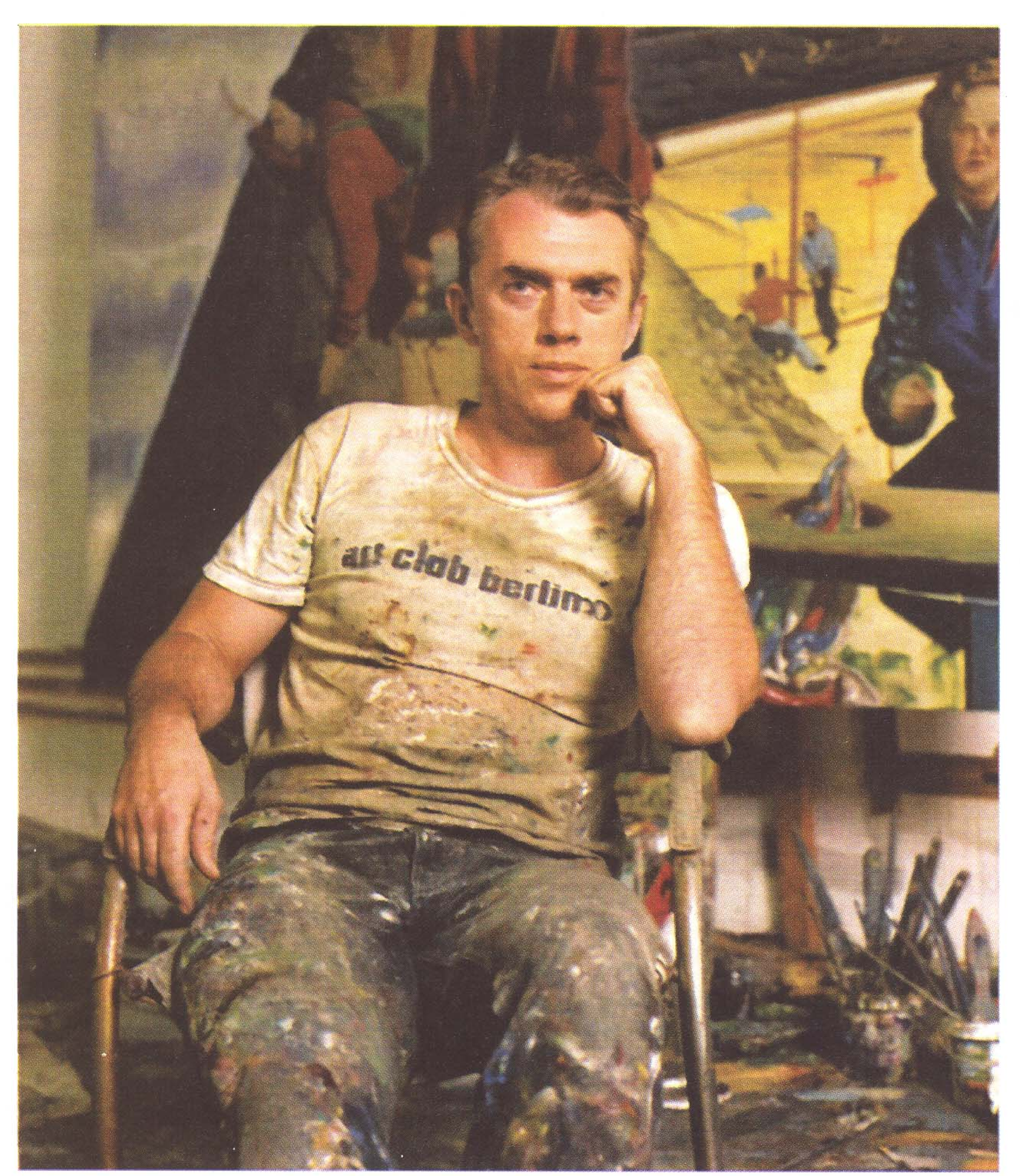
والتأويلات، لا سيّما من قبل جماعة علم النفس التحليلي الذين وجدوا في شخصه مادة خصبة لدراساتهم، إذ لاحظوا أن حياة الفنان مليئة بشتى ضروب الصراع النفسي الناشئة عن ازدواجيّة شخصيته. كما لاحظوا أن الفنانين لا ينفردون بين سائر الناس بقدرة خاصة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعي، لأنه قد يحدث إبان الأزمات الاجتماعيّة، عندما ينهار الرمز الذي يقدسه المجتمع، أن تظهر بعض مكنونات اللاشعور الجمعي في أحلام الأفراد، إلا أن من شأن الفنان أن يشهد مكنونات اللاشعور في اليقظة، على حين يراها غيره في المنام. وتبعاً لذلك، فإن عمل الفنان لا بد وأن يشبع الحاجة الروحيّة للمجتمع الذي يعيش في كنفه. بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخيّة التي ينتسب إليها، على حد تعبير الدكتور زكريا إبراهيم.

والحقيقة أنَّ كلمة فنان بمعناها الواسع، إنما تعني كل امرئ يجد لذة كبرى فيما يعمل، أي هو رجل يعشق مهنته. وأثمن مكافأة يظفر بها الفنان هي اغتباطه بتحقيق عمل جيد، ولن يظفر العالم بالسعادة الحقة إلا حينما يتهيأ للناس أجمعين أن يكتسبوا روح الفنان. فالفن درس رائع في الإخلاص. والفنان الحقيقي، يشعر أثناء اجتراحه لفعل الفن وبعد، بمتعة عارمة، هي متعة الإبداع والابتكار، وهي متعة ذات نكهة خاصة وفريدة لا تضاهيها متعة أخرى على الإطلاق، غير أن هذه المتعة سوف تتضاعف إذا أمكن للآخر مشاركته بها.

فالفنان، وعبر العصور التاريخيّة المختلفة، كانت له حظوة خاصة لدى مجتمعه وشعبه: فقد قدّره المجتمع واحترمه الشعب، واعتزت به الأمة، وتبنته سلطة بلاده بهيئاتها ومؤسساتها المختلفة، وقدمت له الإمكانات والدعم والرعاية، ليبدع وينتج الفن الذي كان ولا يزال، أهم مظاهر الحضارة، ومقياس الرقي والتقدم، وأغنى أنواع الكنوز التي تحرص عليها الأمم، وتعتز بامتلاكها الشعوب.

على هذا الأساس، كان للفنان ولازال موقع متميز في مجتمعه، خاصة إذا كان هذا المجتمع متطوراً، متفهماً ومقدراً للإبداع الفني الذي يجعل من الفنان الحقيقي امتيازاً لا يتكرر، وظاهرة قلما تُعاد أو تتكرر بالخاصيّة نفسها، والملامح ذاتها، والنكهة إياها. لهذا نرى بعض هذه المجتمعات والدول المتطورة، تمنح بعض فنانيها المتفردين بإبداعاتهم امتيازات عديدة، لا يحصل عليها أي مسؤول في الدولة، مهما علا شأنه، وعظمت مهامه السياسيّة والإداريّة، ذلك لأنه من السهل صنع هذا المسؤول، وبالمئات كل يوم، لكن من الصعب، والصعب جداً، صنع الفنان الموهوب المبدع!.

من جانب آخر، يحلو للبعض، المقارنة بين شخصية (الفنان) وشخصية (العَالم)، فيرى فريق منهم أن عبقريّة الفنان، بالقياس إلى عبقريّة العالم، كثيراً ما تكون أكثر شمولاً، إذ إنَّ موهبة الباحث تتركز عادةً على موضوعه، أما موهبة الفنان فهي موجهة إلى



استراحة الفنان

موضوعات متعددة، وعاطفية الفنان مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بقدرته الخارقة على الملاحظة. لذلك من الخطأ الاعتقاد أن الفنان عاطفي من أعماق روحه، وأن عملية تهيجه لا تحتاج إلى تغذية بالملاحظة الدائمة للواقع المعيش، بتلاوينه وأطيافه كافة، لارتباط عاطفته بهذا الواقع. إذ إنَّ عاطفته ، وقدرته على الخيال والحدس، لا تلتهب في شعلة مضيئة ما لم تؤججها شعلة الحياة، وترفدها حرائق الواقع، وتعمدها عذابات الإبداع السعيدة، ذلك لأن قوة الخيال الإبداعي لدى الفنان تعتمد على المعرفة الشاملة والصادقة للواقع، من خلال عملية ملاحظته ودراسته له. بناءً على هذا يرى العديد من الفلاسفة وعلماء الجمال (لاسيّما الاشتراكيون) أنَّ الواقعيّة بجوهرها، تعادي التجريديّة الزاحفة التي


التماهي مع العمل

تمارسها الطبيعة الوضعيّة الخرساء الخالية من الخيال، التي تركض لاهثة وراء الحياة المتطورة دون أن تتمكن من قيادتها.

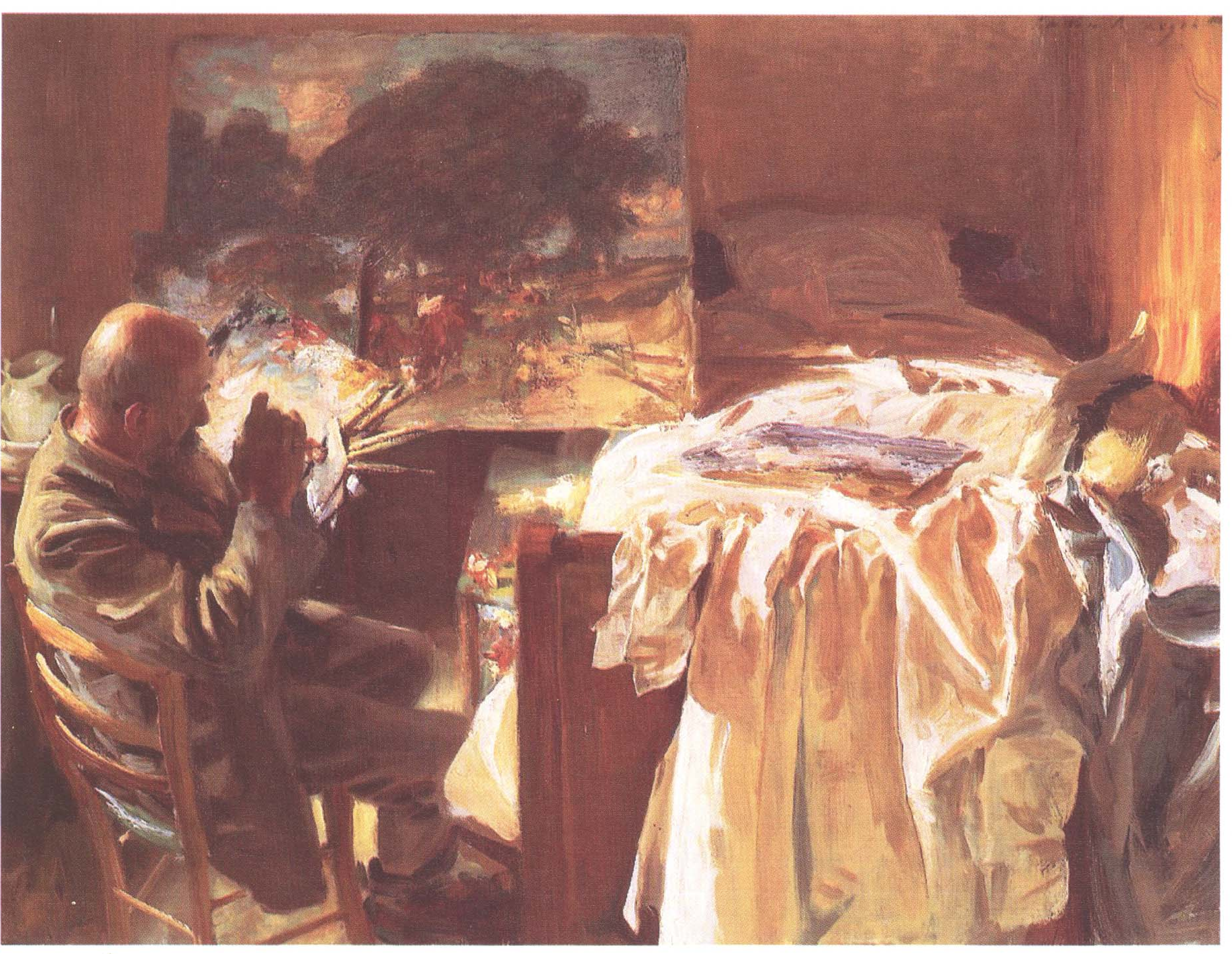
بمعنى آخر: الإلهام الحقيقي لا ينتاب الفنان إلا عندما تستولي عليه الحياة بكل غنى مظاهرها، وعمق محتواها، وتنوّع نكهاتها. من أجل هذا فان غالبية الفنانين العظماء كانوا أناس عصرهم، ليس بفنهم فقط، وإنما في دورهم الاجتماعي الواسع والمؤثر، الأمر الذي جعل من الفنان مرآة عصره.

على هذا الأساس يجب أن تتجمع معارف الفنان من الخبرة العمليّة، والممارسة المستمرة لفعل الإبداع، ومن الملاحظة القويّة والدائمة لحركة الحياة المتجددة بشكل دائم. أي على الفنان الالتصاق بالحياة، ومراقبة تحولاتها الدائمة، فهذا وحده يمنحه عمق الرؤية والرؤى والمقدرة على اجتراح فعل الإبداع.

حاسة بلاده وفؤادها

إن أي فن لا يُمهر بخاتم الحياة، ويتلون بألوانها، وينهض من حرائقها في أرض الواقع، ويهدف إلى إثراء حياة الناس، وخلق أسباب دائمة لهم للحياة وحب الحياة، هو فن محكوم عليه بالسقوط ودخول متحف البرودة والعبث الذي لا طائل منه، ولا نكهة أو تأثير له. ولكي يبدع الفنان، ويستمر في العطاء، لا بد له من امتلاك ملكة روحيّة هي: رهافة الحس، والقدرة على التجاوب الدقيق مع مظاهر عالم الآخرين الروحي، على أن يعكس بوعيه مشاعرهم وآراءهم، ويتعاطف مع الناس ويشاركهم المعاناة مشاركة وجدانيّة عميقة، ولهذا ليس عبثاً أن يُقال بأن المبدع الحقيقي حاسة بلاده وأذنها وعينها وفؤادها.

بالمقابل، ولكي يمتلك الفنان كل هذه الخصائص مجتمعة، لا بد له من امتلاك المقدرة على التخيل وتجميع الرؤى، وخلق الجديد المتميز من أشكال الفن المختلفة.



تأمل واستغراق

فأبرز سمات الفنان امتلاكه ملكة المخيلة المبدعة، ومقدرته على خلق الصور الفنيّة الجديدة التي ينعكس فيها الواقع بصورة مؤولة. ولكي تكون ثمار المخيلة المبدعة متاحة للآخرين، ومؤثرة في عالمهم، يجب أن تكون مجسدة في مادة مناسبة أكثر كمالاً وصموداً في وجه الزمن من وسائل إيصال الإرادة والمشاعر الشخصيّة.

هذه المادة هي وسيلة تعبير الفنان، الحاضنة لثمار مخيلته ووسائط نقلها إلى الناس. ولتحقيق ذلك، يجب على الفنان الإلمام بماهية وخصائص هذه الوسيلة، والتمكن من أسرارها، والمقدرة على التعامل معها وتسخيرها لاحتضان أفكاره، واستيعاب خيالاته، بغض النظر عن نوعها ووعورتها وصعوبتها. بمعنى آخر: يجب على الفنان أن يكون مسكوناً بشخصية المبدع المبتكر للجديد المتميز، والحِرِفي القادر على أن يسكب ابتكاراته وإبداعاته في مادة أو وسيط مناسب قادر على احتضانها وإيصالها للآخر، بكل ما تحمل من صدق الأحاسيس، وجماليات الوسائط القادرة على الفعل والتأثير ببصره وبصيرته في آنٍ معاً.

من هنا، فإن للفنان رسالة عليه أن يؤديها في الحياة وللحياة، ومهمة تتلون وتتعدد أشكالها، لكن في جوهرها تبقى واحدة كقيمة وأهميّة وقدرة على التأثير في ناس عصره، عبر صيغة مضمونيّة وجماليّة مرغوبة ومطلوبة، وفي نفس الوقت، عليه أن ينقل رسالة إلى الأجيال القادمة، تتحدث عن حالة ناس زمانه، وخصائص أحداث العصر الذي عاشوا فيه، وهذه مهمة دائمة للفن، في كل عصر وزمان. مهمة يجب ألا تنتهي أو تتبدل أو تُلغى بأي شكل من الأشكال، رغم تشعب الإبداع وتداخله مع التكنولوجيا التي يعيش وإياها اليوم،



تمام الأكحل



خصوصيات الفنان

حالة ملتبسة، تغنيه في جانب، وتعطب الكثير من قيمه من جانب آخر، الأمر الذي بدأ ينعكس سلباً على روح الإنسان المعاصر، والعديد من مظاهر حياته اليوميّة.

محترف الفنان

(الاستوديو، المرسم، المنحت، الأتيلييه، المشغل، المحترف): عبارات تحولت إلى مصطلحات تذهب بنا مباشرةً، إلى معنىً واحد هو: المكان الذي يمارس فيه الفنان التشكيلي إبداع الأثر الفني، باللغة التي يشتغل عليها، سواء كانت تعبيراً بالألوان والخطوط، فوق سطح مستوٍ، أم تعبيراً بالكتل والحجوم، ضمن الفراغ المناسب.

بعض هذه العبارات، يشير مباشرة إلى نوع هذه اللغة التعبيريّة كالمرسم الذي يدل على أن صاحبه يمارس الرسم والتصوير بالألوان المتعددة التقانات (الزيتي، المائي، الغواش، الإكريليك)، والمنحت الذي يدل على أن صاحبه يتعاطى التعبير بالحجوم، أي نحاتاً. أما العبارات الأخرى فهي ملتبسة، غير محددة المضمون. فالاستوديو مصطلح أجنبي تم تعميمه في اللغة العربيّة، ارتبط بولادة التصوير الضوئي، وصار يدل على المكان الذي يمارس فيه المصور الضوئي مهنته، ثم توسعت دلالاته لتشمل المكان الذي يُنتج فيه المنجز البصري بشكل عام، بما في ذلك الرسمة، واللوحة، والمخطط المعماري، والملصق، وغلاف الكتاب، والمنحوتة، والصورة الضوئيّة. بل وصار يُشير إلى نوع من السكن الصغير المؤلف من غرفة وملحقاتها، تكفي لشخص واحد، أو لعائلة صغيرة، تريد أن تمضي وقتاً محدداً في هذه المدينة أو تلك. وكذلك الأمر مع عبارة (الأتيلييه) الأجنبية التي لا تزال محدودة الاستعمال في



عالم الفنان

حياتنا الثقافيّة العربيّة، وهي الأخرى مفتوحة المعنى. أما عبارة المشغل فتدل على مكان الشغل بشكل عام، أي تشمل شغل الرسام والمصور والنحات والحفار، والخزاف، والخياط، والخطاط، وصانع القوالب، والموزايكي، والجواهري، والمزخرف ... إلخ. الأمر نفسه ينسحب على عبارة (المحترف) الذي يعني مكان ممارسة الإنسان للعمل الذي اختص به واحترفه، ويشمل دلالات ومعاني واسعة.

في الدول المتطورة التي يعيش مواطنوها شيئاً من البحبوحة الاقتصاديّة، يتوفر لكل فنان تشكيلي، محترفه الخاص به. بل أحياناً أكثر من محترف، لا سيّما إذا كان يُنتج الفن ويُدرّسه في معهد أو جامعة أو مركز، حيث يخصص له في مكان عمله (محترف). أما في الدول النامية، فإن عملية فوز الفنان بمحترف لائق، وسط البلدة أو المدينة، تبدو شاقة ومقتصرة على ذوي الحظوظ والميسورين مادياً، أو المدعومين من قبل الدولة التي تقوم بإنشاء محترفات وتأجيرها بأسعار رمزيّة، أو تخصص بها بعض الفنانين، لمدة محددة، لمنحها بعدها، لمجموعة أخرى من الفنانين، وفق معايير وشروط خاصة، تضعها الجهة الرسمية المعنية، بقطاع الثقافة البصريّة.

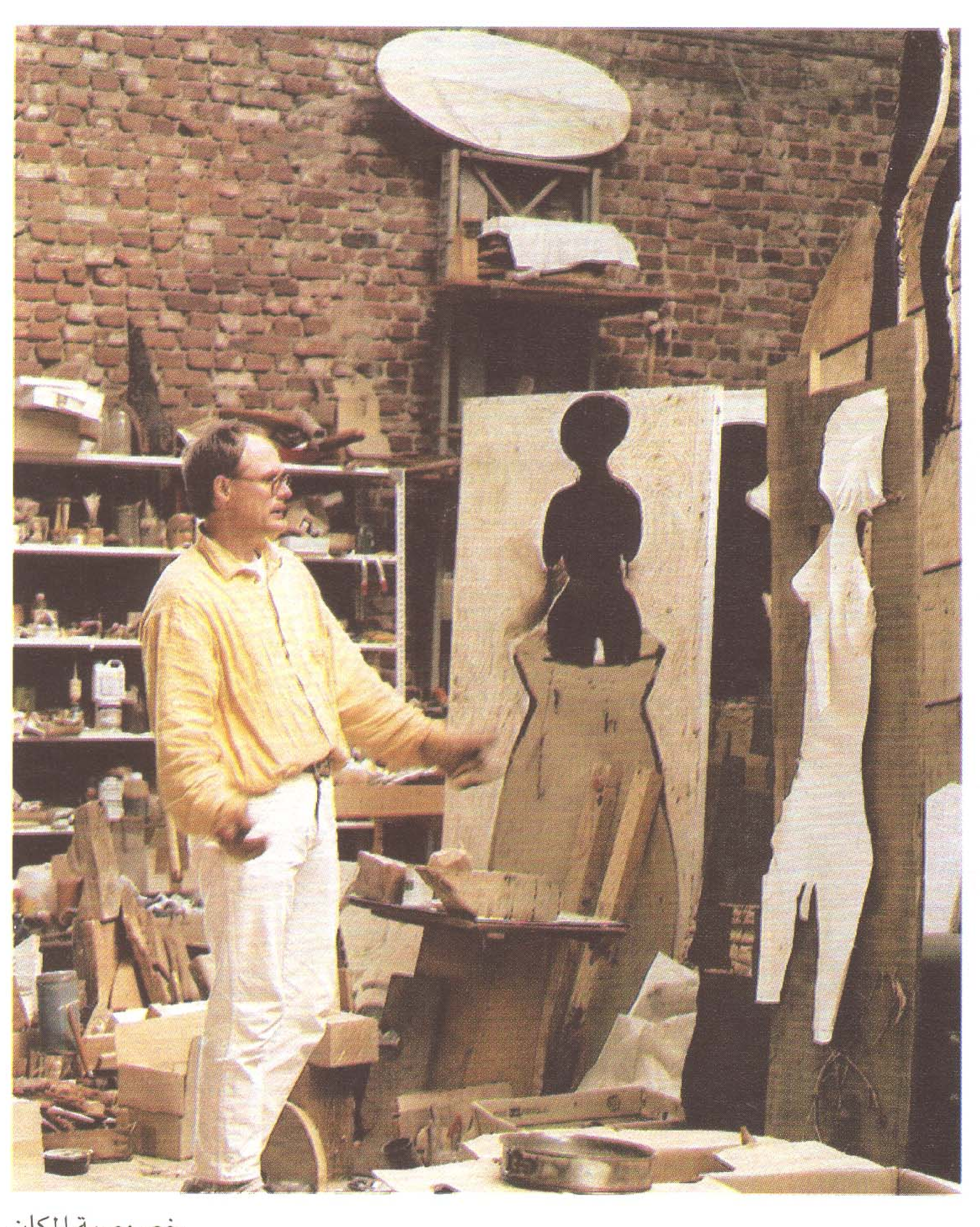
والمحترف قد يكون بسيطاً ومتواضعاً ولا يحتوي على المواصفات المطلوبة (داخل منزل الفنان أو خارجه) وقد يكون فخماً، مستوفياً للشروط الصحيّة والصحيحة، المتوافقة وطبيعة اللغة التعبيريّة التي يشتغل عليها صاحبه، لكنه في الحالتين، يمثل واحة المبدع، وخزان أسراره وأسرار إبداعاته التي عادةً ما يُبقيها بعيدةً عن الفضوليين، لا سيّما زملاء المهنة، حيث تبرز بقوة عداوة الكار، والتسابق المحموم على إثبات الوجود، والفوز بالشهرة والاحتفاء الرسمي والإعلامي، به وبمنجزه، بين غالبية الفنانين التشكيليين والشعراء والأدباء والموسيقيين، وهي حالة قديمة - جديدة، باتت

إحدى قرائن وجود الإبداع، سواء في الدول المتطورة، أم النامية. فقد لمست أثناء وجودي في ألمانيا للدراسة، لمدة تقارب خمس سنوات، كنت خلالها على احتكاك مباشر بعالم المبدعين، انتشاراً كبيراً لظاهرة التنافس والغيرة وعداوة الكار، إنما بين مبدعين حقيقيين، يملكون الموهبة المقرونة بالخبرة والإمكانية، أما في بلادنا العربية، فهي في (الغالب) قائمة بين خليط عجيب من مزاولي أشكال الإبداع، بينهم الموهوب، ونصف الموهوب، واللا موهوب، الأصيل والمدعي. وغالباً ما يأخذ شكل التنافس بينهم نوعاً من الإقصاء، والتشويه، والقذف، وحتى الإلغاء، وكل هذا، يتم في العادة بين جدران المحترفات التي تحتضن في آنٍ معاً: فعل الإبداع وفعل النميمة. الهم الشخصي، والهم العام، أسرار المهنة وأسرار المجتمع. الحوارات الجادة المفيدة، والثرثرة وتزجية الوقت.

مع ذلك، يبقى المحترف المكان الذي يمارس فيه الفنان حريته المطلقة في التعاطي مع ألغاز وأسرار وماهية ولادات فنه: الطبيعيّة والقيصيريّة، المدهشة والعاديّة، المبتكرة والمكرورة، المفعمة بالفرح والحب والسعادة والأمل، والمسكونة بالقلق واليأس والسوداوية والحزن. وهو المكان الذي يرتاح فيه كيانه المادي والروحي، ويفتح عبره ومن خلاله، قلوع الترحال إلى شواطئ الإبداع المفتوحة، دوماً على الجديد.

وفي محترفه، يقترف الفنان بعض الخيانات الجميلة والعابرة، الروحيّة والماديّة، التي كانت ولا تزال شكلاً من أشكال الطاقة الدافعة لقاطرة الإبداع.

المحترف هذا، بشكله وموجوداته وطريقة توزيعها التي تختلف في ترتيبها وانتظامها، من فنانٍ



خصوصية المكان

لآخر. بل وبفوضاها المدهشة لدى بعضهم، يعكس بأمانة شخصية صاحبه وماهية الفن الذي يجترحه، ذلك لأنه الوعاء الذي يتحلل فيه المبدع، من أقنعته واستعاراته و(بوزاته) التي يتصنعها في الخارج، تماشياً وتقليداً، لما وصله من التاريخ القريب والبعيد للفن والفنانين، لا سيّما النوع الذي كان يعيش تجربته الفنية إنتاجاً وسلوكاً، أو يغطي بسلوكه ومظهره غير المألوف أو الشاذ، على فقر موهبته وإمكاناته، يتحلل من كل هذه الأشياء، ليواجه حقيقته العارية، فوق السطح الأبيض (أو في الكتلة الناهضة بين يديه) ليودع فوقها وفيها هواجسه وأحلامه، هزائمه وانتصاراته، إحباطاته وتوهجاته، تراجعاته وإضافاته، باللغة المناسبة المعبرة عن أسلوبه واتجاهه الصحيح.

فقد شهدت أوروبا، مع انطلاق الاتجاهات الفنيّة



عالم النحات

المعاصرة، خاصةً (الدادائيّة) ولادة أنموذج جديد للفنان هو الإنسان غير المنسجم، الجوّاب، الحالم، مقترف الأفعال اللا منطقية، المزاجي، الانفصامي ...إلخ. والمصيبة أن البعض من الفنانين الشباب، عمل على تقليد بعض متقدميهم من الفنانين، لا من حيث أساليبهم واتجاهاتهم وثقافتهم، وإنما من حيث سلوكيّة حياتيّة خاصة، ارتبطت بهم وكانت إحدى علاماتهم الفارقة. هذا التقليد الأعمى لإثبات الوجود، والتشبه بالكبار، شكّل معول هدم رئيس لتجاربهم الفنيّة الغضة، بدليل غيابها واختفائها السريع عن ساحة الإبداع، وتوجه أصحابها إلى حرف وصناعات تدور في فلك الجوانب التطبيقيّة للإبداع، ولا تلج ميادينه.

عُرفت واشتهرت محترفات عدة في العالم، والعالم العربي وسوريّة، نتيجة ما حققه صاحبها من إبداعات مهمَّة ولافتة، حوّلت محترفه، إلى محج للمشتغلين في نفس الحقل من الإبداع، أو القادمين من حقول مجاورة لها (شعراء، أدباء، موسيقيين) وأحياناً لدبلوماسيين ومسؤولين.

ففي سورية على سبيل المثال، اشتهر محترف الفنان الكبير الراحل (فاتح المدرس) الذي كان يقع في وسط دمشق، بل في أهم ركن من أركانها، وكان في نظامه وترتيبه وبساطته وعفويته المحيّرة، وما حملت جدرانه من عبارات وأشعار ومأثورات وخواطر وذكريات، أخذت طريقها إلى نصوص، أو إلى إشارات مرسومة بالخطوط والألوان السريعة، أحياناً على ورقة بيضاء، أو بطاقة دعوة، أو ملصق، أو قطعة من رغيف خبز ،أو ورقة شجرة، وأحايين كثيرة، على الجدران

مباشـرة، يعكس فكـر وفـن هـذا الفنان الـذي أثـرى الثقافـة السوريـة المعاصرة، بعطـاءات تشكيليّة وأدبيّـة وشعريّة عديدة ومتميـزة، يُضاف إلى ذلـك، مساهمته في تأهيل وتدريب المواهب الفنيّة الشابة، عبر عمله أستـاذاً لمادة الرسم والتصوير بكلية الفنـون الجميلـة بجامعة دمشـق، وشغله لمنصـب نقيب الفنون الجميلة في سوريّة لما يربـو على عقد من الزمـن، ومثابرته على الإنتاج والعرض (داخل سوريّة وخارجها) حتـى رحيله في السابع والعشرين من يونيو عام ١٩٩٩.



سامي محمد

في حـين، تقـوم المؤسسـات المعنيّة، أو آل المبـدع في الـدول المتطـورة، بتحويل مُحترفـه، إلى متحـف ومـزار، من خلال المحافظـة عليـه كمـا تركـه، وبتفاصيلـه الرئيسة القادرة على التعريف بالآلية التي كان يُبـدع مـن خلالهـا، والحـراك الفني والثقافي الذي مارسه في هذا المكان، وأبرز الذين التقاهم فيه، من مبدعين في ميادين مختلفة، ومن ثم ترك هذه الوثيقة المهمَّة، بين أيـدي الأجيال والباحثين، علـى حقيقتها، ووهجها وألقهـا وغرابتهـا ودلالاتهـا البعيـدة، تعمـد الجهات الوصائيّـة العامـة والخاصـة، في بلادنـا العربية، إلى إهمـال هـذه المحترفـات، ما يُغـري آل المبـدع وورثته، بالتفريـط بهـا، واستغلالهـا لغايات وأهـداف تجاريّة بحتـة، مستثمريـن في ذلك، اسمـه وشهرتـه، وأحياناً فنـه، الأمر الذي يؤدي إلى تجفيف السواقي التي تمد نهر موروثنا وذاكرة أجيالنا بالحياة!!!.

بازار عبقريّة الفنان

منـذ أن أخذت ثمـار المخيلـة الفنيّـة التشكيليّة المبدعـة طريقهـا إلى مادة مرسومـة، أو مصـوّرة، أو منحوتة، أو محفـورة ومطبوعة بوساطة سطح طبيعي أو اصطناعي، وهي رهينة المسـؤول ــ الموثر، والسمسار ــ المُسـوّق، وصالـة العرض ــ الوسيطـة، ولا زالت كذلك حتى يومنا هـذا، مع اختلاف بسيط في المسميات والمصطلحـات وأمكنـة وأشكال البازار. أمـا من حيث الجوهـر، فلـم يتبدل شـيء على هـذا الصعيـد وظلت المعادلـة قائمة على طرفـين أساسيين هما: المبدع وكيس النقـود، بغض النظر عمن يقبض على هذا الكيس: ملكاً كان، أو أمـيراً، أو رئيساً، أو موثراً، أو تاجراً، أو صاحب متحـف، أو صالـة عرض، أو مثقفاً متذوقاً لهـذا اللون مـن الثقافـة البصريّـة قتر علـى نفسه من أجـل الفوز بإحدى ثمـار هذه المخيلة التي يُقدر ويجل، عكس غالبية



فاتح المدرس في مرسمه وإلى جانبه د.محمد محفل وحسيب كيالي

المتسوقين الآخرين لها، الذين يسعون إليها، بحكم العادة، أو التقليد، أو التزين والتباهي، أو التجارة، ومؤخراً ظهرت أهداف وغايات جديدة لعملية التسويق الفني التشكيلي النشطة هذه الأيام، في العالم وفي بلادنا العربيّة على وجه الخصوص، منها: غسيل الأموال وتبييضها، أو التهرب من الضرائب والرسوم.

مشكلة قديمة _ جديدة

عملية التسويق الفني ليست جديدة، أو عادية، بالنسبة للفنان التشكيلي، بل هي مشكلة المشاكل عنده، عانى منها قديماً، ولا يزال يعاني منها حتى الآن. في السابق، كان الملوك وعليّة القوم في المجتمعات، أو رجال الحكم بألوانهم وأطيافهم وأجناسهم كافة، يقومون بتبني الفنان وإنتاجه، وذلك من خلال توفير فرص العمل له، ومتطلباته من المواد والخامات والأمكنة واليد العاملة المساعدة والأدوات، ومن ثم الحصول على إنتاجه الفني الذي يقومون بتوظيفه في قصورهم وبيوتهم، أو في مرافق البلدة أو المدينة، لا سيّما في أماكن تجمع الناس، كالمعابد والمسارح والساحات، وقد تبارى الملوك والأمراء ورجال الحكم والدين في استقطاب الموهوبين والمشهورين من الفنانين، ومن ثم الفوز بإنتاجهم. استمر هذا الوضع حتى يومنا هذا، إنما أخذ أشكالاً وصيغاً جديدة.

آراء وأدوار ومآسٍ

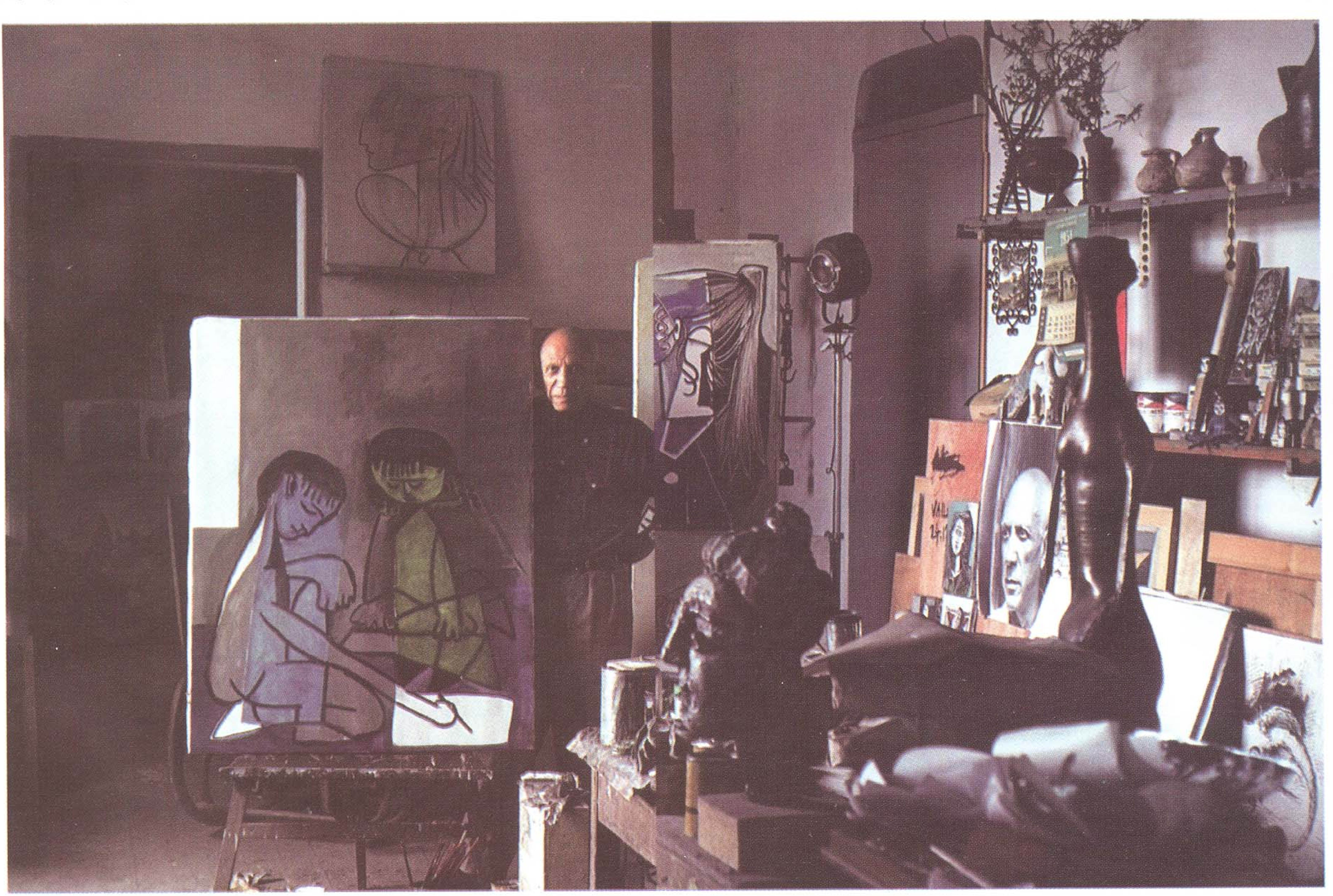
لعبت البرجوازيّة الوطنيّة الثوريّة دوراً إيجابياً في تطوير ورعاية وتشجيع الفن، خلال فترات تاريخيّة مختلفة، ولا زالت تلعب هذا الدور في أيامنا. كما لعبت الكنيسة دوراً مماثلاً مطالع عصر النهضة، رغم تجييرها إنتاج الفنانين لموضوعات دينيّة خاصة، عززت



فالتر فوماكا

من خلاله، دورها في السيطرة والنفوذ على عامة الناس وعلى الحكام في آنٍ معاً، ثم جاءت البرجوازيّة الجديدة لتنتخب نوعاً معيناً من الاتجاهات والمواضيع الفنيّة، عن طريق توجيه الفنانين لإنتاجها دون غيرها. مع بداية عصر الرأسماليّة، بدأت مشكلة تسويق العمل الفني تأخذ اتجاهات جديدة، فارضة وجودها بإلحاح في عالم المبدعين الذين عانوا شتى ضروب الاضطهاد المادي والمعنوي والطبقي، ولا يزالون يعانون حتى يومنا هذا، من هذه التداعيات، لأن معظمهم لا يمثلون الطبقة الحاكمة (السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة)، وإنما يمثلون فئة اجتماعيّة مثقفة، تنتمي لشرائح مختلفة، في الغالب، لا تمتلك متطلبات تحقق العبقريّة الفنيّة، في مادة ملموسة، وليس لديها الأمكنة القادرة على احتضانها، ما يدفع بالمبدعين لبيع عبقريتهم كما يبيع العامل قوة عمله. هذا الوضع، يدفع بغالبية الفنانين في العالم الرأسمالي لتبني الاتجاهات (البروليتاريّة)، ما يزيد من نفورهم عن الطبقة السائدة. ولأنهم مضطرون لبيع نتاج عبقريتهم من أجل الاستمرار في الحياة، لا بد لهم من إرضاء المستهلك، وتالياً لا بد لهم من أن يكونوا قريبين من كيس النقود الذي شكّل ولا زال، منبع مآسي الفنان ومشاكله، ومن

فرانسيسكو غويا



محترف بيكاسو

محترف النحات

ثـم، ينعكس كل ذلـك، على المنتج الفنـي، وهذا ما يفسر الانفلاش العجيب، لفنـون الطليعة وما بعدهـا، وولادة الاتجاهـات الفنيّة العابثة، الغامضة، الضائعة والمضيعة، والمدمـرة لتاريخ الفـن الإنساني الطويـل، والقيم الفنيّة الرفيعة التي تراكمت خلال أحقاب هذا التاريخ المختلفة.

ولأن الرأسماليّـة المعاصـرة ذكيـة، وخبيـرة، وتعـرف كيف تستغـل المبدعـين، فقـد ازدادت وتلونت مآسـي أصحاب العبقريات الفنيّة، ودفعتهم للاغتراب عـن ذواتهـم وطبقاتهـم الاجتماعيّـة، وأدخلتهـم إلى دوامـة مـن الضيـاع حرفتهـم عـن المهمـة الأساسيّة والنبيلـة للفن، في تجميـل الحياة، وجعلهـا أكثر شهيةً وترتيباً ونظاماً وإنسانيـةً، وقذفت بمعظمهم إلى حالة مـن الفوضى والعدم والضياع، وإدمان الخيال العاطل، والممارسـة الشاذة، ومـن ثم اجتراح فـنٍ تافه وسقيم وبائـس، غريب عـن الناس وعـن وهج الإبداع المفعم بالحياة، المتقد بالجمال.

بيع الموهبة

والحقيقـة، لا مندوحـة أمـام الفنـان في المجتمع الرأسمـالي، لكـي يعيـش، مـن بيـع موهبتـه للقابضين علـى كيس النقـود. ولأن الفنان غير قادر علـى الإنتاج، والترويـج، يقـوم برهـن فنه ونفسـه لصـالات العرض والمـزادات الفنيّـة، وأصحاب هـذه الصـالات والمزادات هم مـن المسؤولين والموثرين وأصحـاب البنوك والمعامل والشـركات الصناعيّـة الكبرى، فهو مضطـر لإخضاع فنه لمصالحهم التي هـي في غالبيتها مشبوهة الأهداف والغايات.

أمام هذا الواقع، يجـد الفنان نفسه أمام خيارين لا ثالـث لهما: فإمـا أن يخضع لقانـون العرض والطلب، فيمارس غير قناعاتـه، ويبيع نفسـه، وإمـا أن تتكدس أعمالـه في محترفه، ليأكلها الإهمـال، وتقتلها الرطوبة، ومن ثـم البحث عن باب آخر للـرزق، بهدف الاستمرار في العيش. لكن بعض المبدعين المسكونين بالفن من أعلى



قسطنطين سمونونف

رؤوسهـم حتى أخمص أقدامهم، تصبح عملية اجتراح الفـن لديهم مظهراً مـن مظاهر الحياة الذي لا بد من ممارستـه، رغـم كل الظـروف وحالات الإحبـاط التي يعيشونهـا، إن علـى الصعيد المـادي أو الروحي. بل إن عملية الاجتراح هذه، تتحـول لدى بعضهم إلى نوعٍ من الإدمان الجميل الذي لا مندوحة أمامهم من تعاطيه.

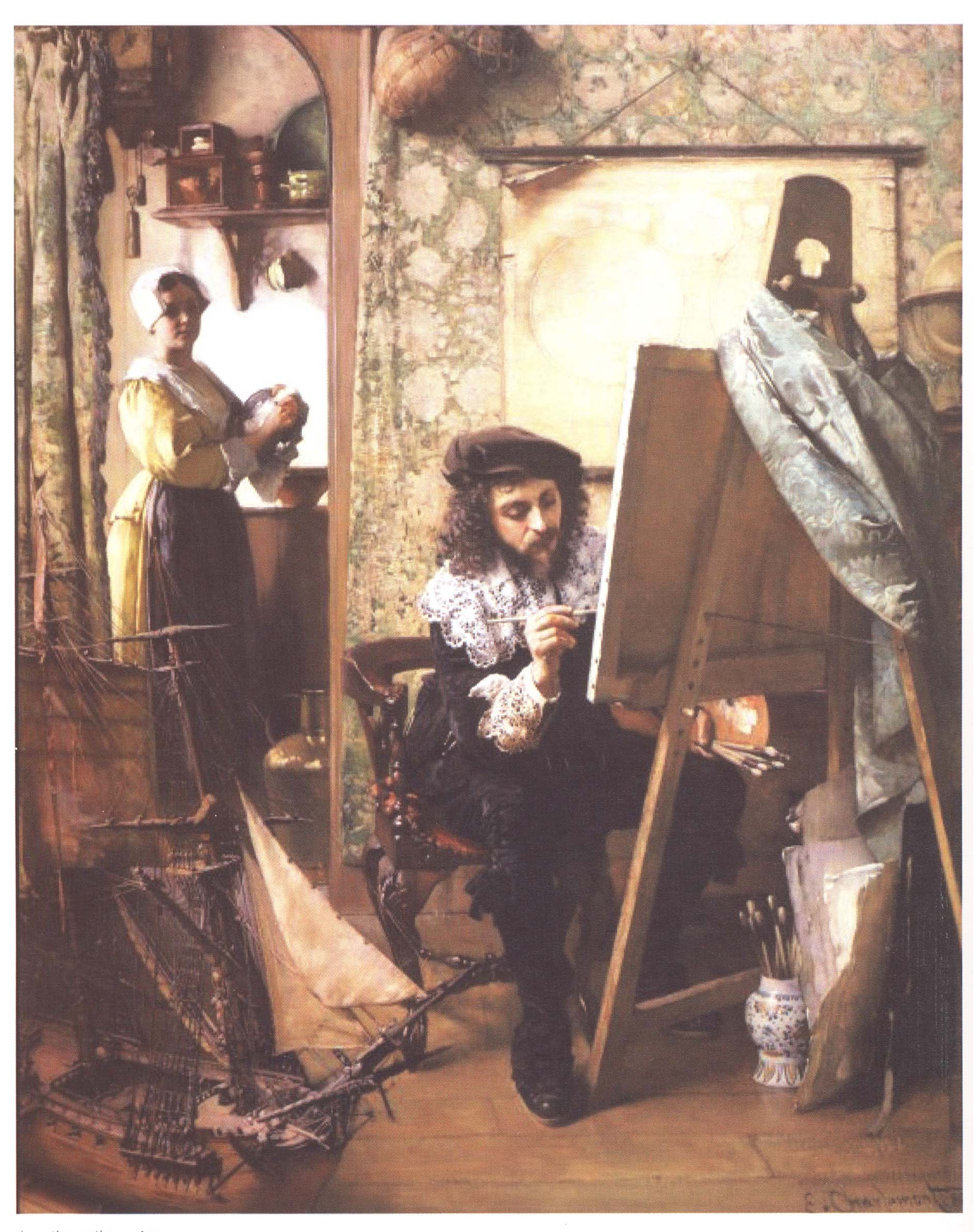
هنا لا بد من الإشارة إلى نقطة مهمة لها تأثيرها الواضح على تحديد نوع القرار الذي ينتهي إليه الفنان المبدع، هي الأصول الطبقية التي جاء منها، ودرجة وعيه الاجتماعي والسياسي وثقافته ومدى قدرته على



تأكيد انتمائه لطبقته أو الانسلاخ عنها وخيانتها. فالواقع قدم لنا شرائح كثيرة من الفنانين، خانوا طبقاتهم وقضيتهم، وارتضوا لأنفسهم الانضمام إلى خدم البرجوازية وأتباعها ومَنْ تشبَّه بها، والعكس صحيح أيضاً، إذ إن العديد من الفنانين، انسلخوا عن طبقاتهم البرجوازيّة، والتزموا قضايا الطبقات الكادحة والمسحوقة، ووضعوا أنفسهم وفنهم في سبيل الدفاع عن قضايا هذه الطبقات، والانتصار لها.

ازدواجيّة الانتماء:

على هذا الصعيد يثير علم الجمال اللينيني - الماركسي نقطة مهمّة هي ضرورة الأخذ بعين الاعتبار أن مصالح الفنانين الشخصيّة، وأهداف نشاطهم الإبداعي، ترتبط في المجتمع التناحري، لا بالمصالح الماديّة والروحيّة للطبقات المُسَيطِرة فحسب، وإنما بالطبقات الأخرى أيضاً،



محترف من الزمن الجميل

لأن الفنان في الأساس فرد كادح، يصنع القيم الروحيّة، شأن الحرفي الذي لا يستغل عادةً مجهود الغير، وإنما ينتسب هو نفسه إلى صف المُسْتَغَلين، وغالباً ما يكون منحدراً من طبقات مظلومة. من هنا نشأت لدى الكثير من الفنانين عقيدة ديمقراطيّة تبيح لهم فهم احتياجات الجماهير الكادحة ومصالحها، والتعاطف مع معاناتها، وتصوير هذا التعاطف في الفن. لكن مكانة الفنان المزدوجة في المجتمع الاستغلالي، كممثل



يوري موليفتش تولين

للمثقفين، مرتبط بالطبقات المتسلطة، وككادح مرتبط بالشعب، تؤول غالباً إلى تناقض في وعيه وعقيدته وإحساسه بالعالم، ما ينعكس في أعماله الفنيّة التي تصوّر وجهات نظر طبقات مختلفة.

هذه الازدواجيّة، وهذا التداخل المتناقض الذي يعيشه الفنان، يُشكّل منعطفاً خطيراً، عادة ما يقوده، وتحت إلحاح حاجته للتسويق الفني، إلى التزام الطبقات المتسلطة الأقوى مادياً ونفوذاً، ضارباً عرض الحائط بمبادئه وأحاسيسه وعواطفه ووضعه الأساسي ككادح مرتبط بالشعب وقضاياه الإنسانيّة العادلة والنبيلة. من هنا تأتي الخطورة في عملية تسويق إنتاجات المبدعين من الفنانين التشكيليين. فالمتحكم بناصية التسويق الفني متحكم بالضرورة بناصية الفنان وفنه، فإذا ما كان هذا المتسلط ظلاً للسلطة البرجوازيّة الحاكمة، وخادماً أميناً لمصالحها، حرف مسار الفنان وفنه في الاتجاه الذي ترغبه هذه السلطة، أما إذا كان العكس (وهذا الأمر لم يتحقق إلا في المجتمعات الاشتراكيّة المعاصرة، ولن يتحقق إلا في مجتمعات مماثلة) توجه الفنان إلى الطبقات المظلومة والمُستَغلّة، واضعاً نفسه وفنه، في خدمة قضاياها العادلة والنبيلة، غاضاً النظر عن إغراءات (كيس النقود) ونعومة اليد القابضة عليه، والملوّحة له به. وهنا لابد من الإشارة إلى الدور الإنقاذي المهمّ، الذي يمكن للسلطة الوطنيّة أن تلعبه، عندما تحل محل هذا (الكيس) وهذه (اليد)!!.



100 عدد

سعد القاسم *

ليس من قبيل المبالغة العاطفية القول أن لحظة مشاهدتنا للعدد الأول من مجلة (الحياة التشكيلية) هي من اللحظات التي لا تنسى، أو أنها لحظة انتظرناها بشغف.

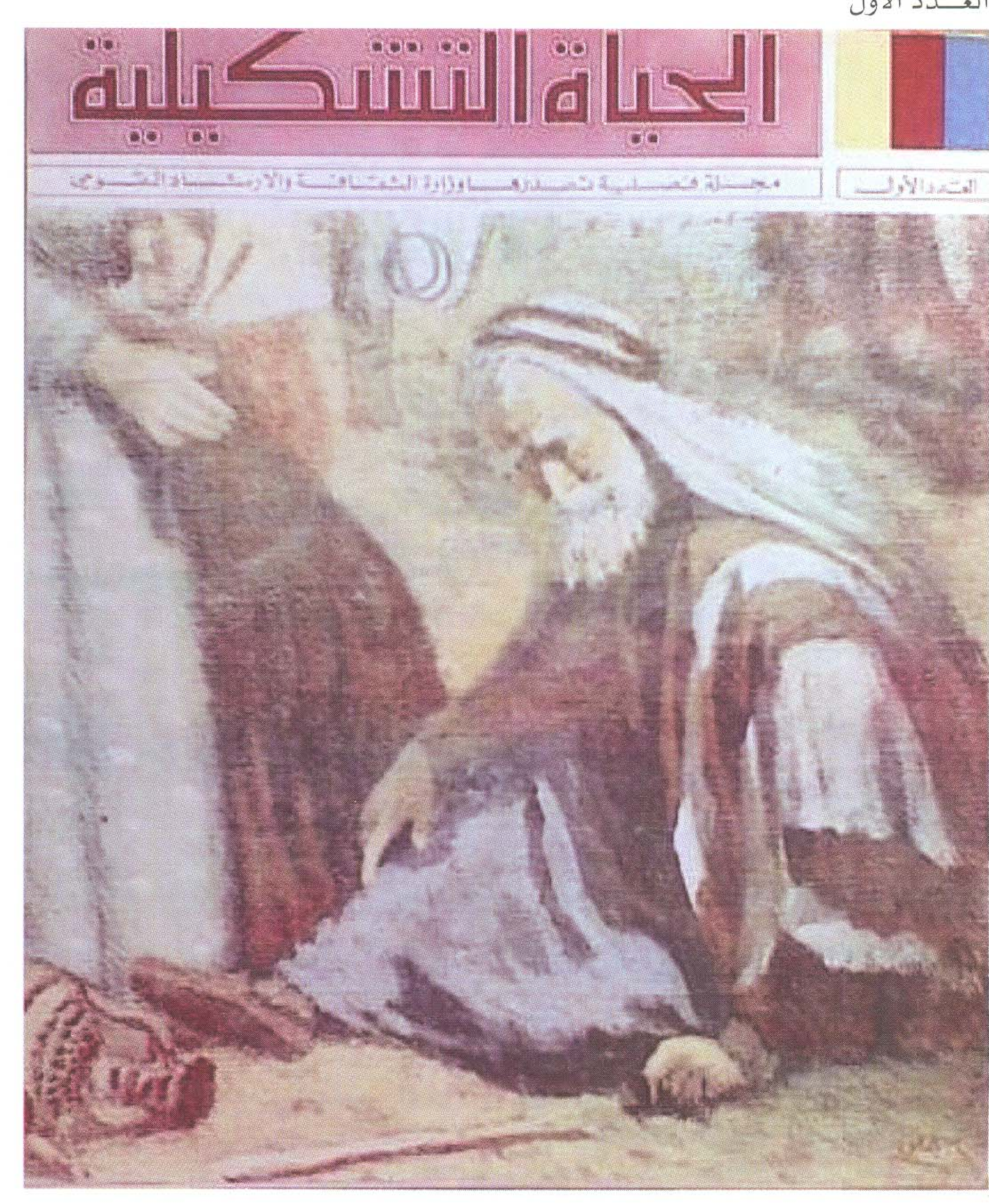
كان ذلك في خريف عام ١٩٨٠، وكنا على أبواب سنتنا الدراسية الخامسة والأخيرة في كلية الفنون الجميلة، نلتقط باهتمام كل مطبوعة توفر بعض الكثير الذي نحتاجه من الثقافة البصرية. في وقت كان المشهد التشكيلي السوري يمتلك حيوية مدهشة تعبّر عنها المعارض المحلية والزائرة التي تكاد لا تتوقف، والحوار الحار، غير المعلن، بين المفاهيم المختلفة لأجيال التشكيليين السوريين، المتزامنين في حضورهم الإنساني والإبداعي، وقد تجلّى من خلال تجاربهم المتباينة، والمتعددة التأثيرات والمصادر والتوجهات.. والتناغم النشط بين أفكار ومقولات وجدت لها موقعها الرحب في حوارات التشكيليين والمهتمين بالفن التشكيلي حول مفاهيم الهوية واستلهام التراث، ومواكبة العصر ونتاج مبدعيه، في شتى أنحاء العالم..

كل ما سبق كان يؤكد الحاجة إلى وجود مجلة تشكيلية سورية متخصصة، وإليه كان هناك ما يبشر بولادة مثل هذه المجلة استكمالاً لمجموعة (الحيوات) كما كنا نطلق على المجلات الفصلية المتخصصة التي بدأت وزارة الثقافة بإصدارها منذ أواخر السبعينيات. ففي صيف عام ١٩٧٧ صدر العدد الأول من مجلة «الحياة المسرحية». وفي عام ١٩٧٨ صدر العدد الأول من مجلة «الحياة السينمائية». فيما تأخر صدور مجلة «الحياة الموسيقية» إلى عام ١٩٩٣ .

---

* ناقد تشكيلي وإعلامي

العـدد الأول



أنشئت مجلة (الحياة التشكيلية) بموجب قرار السيدة وزيرة الثقافة رقم ٦٠١/و تاريخ ١٩٨٠/٧/٢٤. وصدر العدد الأول منها في الربع الأخير من العام ذاته عـن أشهر (تشرين الأول وتشرين الثاني وكانـون الأول) في مئة وستين صفحة من قطـع يكاد يكـون مربعـاً (٢٤×٢٨ سم) وبالأبيض والأسود، عدا الغلاف وثمانية صفحـات ضمَّـت صـور لوحـات ملونـة بسبب تواضـع إمكانيات الطباعة المتاحة حينذاك.وقـد حُـدِّد ثمن العـدد ب ٣٠٠ قرش سـوري (٣ لـيرات)، والاشتراك السنوي داخل سورية وخارجها بما يعادل ٢١ ليرة سورية، مضافاً إليها أجور البريد (عـادي أو جوي حسب رغبة المشترك).. واقتصرت هيئة تحرير المجلة على رئيس تحريرها الناقد المعروف طارق الشريف مدير الفنون الجميلة في وزارة الثقافة حينذاك،والمشرف الفني الفنان مأمون الحمصـي، والخطـاط الفنـان جمـال بوستـان. واستمـرت المجلـة علـى هـذه الحال حتى صيف عام ١٩٩٩ حين شكلت لها هيئة تحرير لأول مرة. وفي الواقع فإن المجلة قامت كلياً على جهود الناقد طارق الشريف منذ عددهـا الأول وعلى امتداد العشرين عاماً التالية..

شغل غلاف العدد الأول تفصيل من لوحـة (لماذا؟.. مـن صـور النكبـة) التي رسمها الفنان الرائـد محمود جلال عام ١٩٤٨ ،وهي تصور شيخاً فلسطينياً مهجراً يفترش الأرض إلى جـوار صبية وضعت



العـدد الثانـي

العدد الثالث





العدد الرابع

جرتها إلى جوار عصاه، وتفصلهما عن أرضهما التي اغتصبها جنود صهاينة أشرطة من الأسلاك الشائكة. ومع أنه لم يُذكر اسم اللوحة، فإن اختيارها يرتبط بالدراسة الرئيسية المنشورة في العدد والتي حملت عنوان (رواد الحركة الفنية في سورية) وهي بدورها نشرت دون اسم كاتبها،إلا أنه يمكن التأكيد (اعتماداً على الأسلوب، والمعلومات التي وردت فيها،وبملاحظة العرف الصحفي الذي يقضي بعدم تكرار اسم الكاتب ذاته في العدد الواحد) أنه الناقد طارق الشريف رئيس تحرير المجلة،ذلك أن هيكلية الدراسة، والكثير من التعبيرات والمصطلحات قد تكررت في دراسات له نشرت في مطبوعات غيرها.وبكل الأحوال فإن هذه الدراسة تعد من المحاولات الأساسية لتوثيق بدايات الفن التشكيلي السوري،واعتمد عليها فيما بعد عدد من الذين كتبوا عن مرحلة البدايات. وقد صنفت الدراسة الرواد السوريين في التصوير تحت ثلاثة اتجاهات: (التسجيلية الكلاسيكية) وتضم:توفيق طارق ومحمود جلال و سعيد تحسين. و(الانطباعية) وهي تنقسم إلى انطباعية فترة الانتداب الفرنسي ويمثلها ميشيل كرشة،وانطباعية ما بعد الجلاء وضمت: عبد الوهاب أبو السعود ورشاد قصيباتي ونصير شورى و نوبار صباغ. و(الواقعية) وقد أدرج تحتها بعض الفنانين الذين صنفوا كانطباعيين مثل عبد الوهاب أبو

العدد الخامس





العدد السادس

السعود و سعيد تحسين، ومعهم: صبحي شعيب و خالد معاذ وناظم الجعفري وعبد القادر النائب وعبد العزيز نشواتي. أما في النحت فقد لاحظت الدراسة تأخر النحت (زمنياً) عن التصوير، وفي الوقت ذاته لم تصنف النحاتين الرواد تحت عناوين اتجاهات فنية كما فعلت مع المصورين، والأرجح أن السبب هو ندرة عدد النحاتين، واتباع بعضهم لأكثر من اتجاه.وقد تطرقت الدراسة إلى تجارب النحاتين الرواد: جاك وردة و وفا الدجاني وفتحي محمد (قباوة) ومحمود جلال وألفرد بخاش.

قدمت للعدد الأول الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة آنذاك، بكلمة استهلال جاء فيها: «..ونحن، في مجال الاختصاص،لم ننزع إلى أن تتولى كل مجلة من مجلاتنا قسماً نشرياً بعينه. فكرة تقسيم العمل بينها، على هذا النحو ليست في أساس الهدف الذي نشدناه، لقد أردنا مجلات مختصة بتمام المعنى لإيماننا بأن الأخذ من كل شيء بطرف أمر فات أوانه، فهو موقف سطحي، وهو تشتيت للجهد، وعائق في طريق التطور، فالعصر الآن يتطلب الاختصاص، بل هو يتطلب، في السعي إلى الإحاطة، اختصاص الاختصاص، كي يكون الإلمام بالموضوع متصفاً بالعمق، بالشمول، بالمعرفة التفصيلية، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، نظرياً وتطبيقياً، ونتخلص مرة والى الأبد من الذاتية، ونأخذ

العـدد الثـامن





العـدد التاسـع

بالموضوعية، ونكف عن التخمين والتقدير والمزاجية، ونبدأ بالأصول، بالمفاهيم، بالقواعد، في إطار من الحقيقة العلمية التي هي سيدة الحقائق.»..

يمكن اعتبار العدد الأول عنواناً للأعداد التالية، أو نموذجاً لها، وإن كان محتوى العدد (الفهرس) قد قسمه إلى دراسات ونشاطات، فإنه في واقع الحال قد سعى إلى الإحاطة بكل جوانب العمل التشكيلي، فضم العديد من البحوث النظرية ، والدراسات التوثيقية عن اتجاهات الفن الحديث والمعاصر في سورية والعالم، وخاصة في مطالع الثمانينيات.ودلت وفرة المواد المترجمة فيه على الرغبة في معرفة ما يجري في العالم حولنا، وهي في حد ذاتها استجابة لحاجة التشكيليين العرب والمهتمين بالفن التشكيلي الذين تتوجه إليهم المجلة. وإلى ذلك تضمن العدد الأول متابعة لمستجدات النشاط التشكيلي في العالم بما في ذلك من أحداث تتعلق بتشكيليين، ومعارض، وإصدارات..

فإضافة إلى الدراسة عن رواد الحركة الفنية في سورية التي أشرنا إليها قبل قليل،نشر رئيس التحرير باسمه الصريح دراسة نظرية بعنوان (دور الفن في تطوير المجتمع) ناقش فيها الأفكار التي كانت تدور بحيوية حول هذا العنوان، مستعرضاً التحولات التي عرفتها مفاهيم الفن التشكيلي منذ

العـدد العاشـر



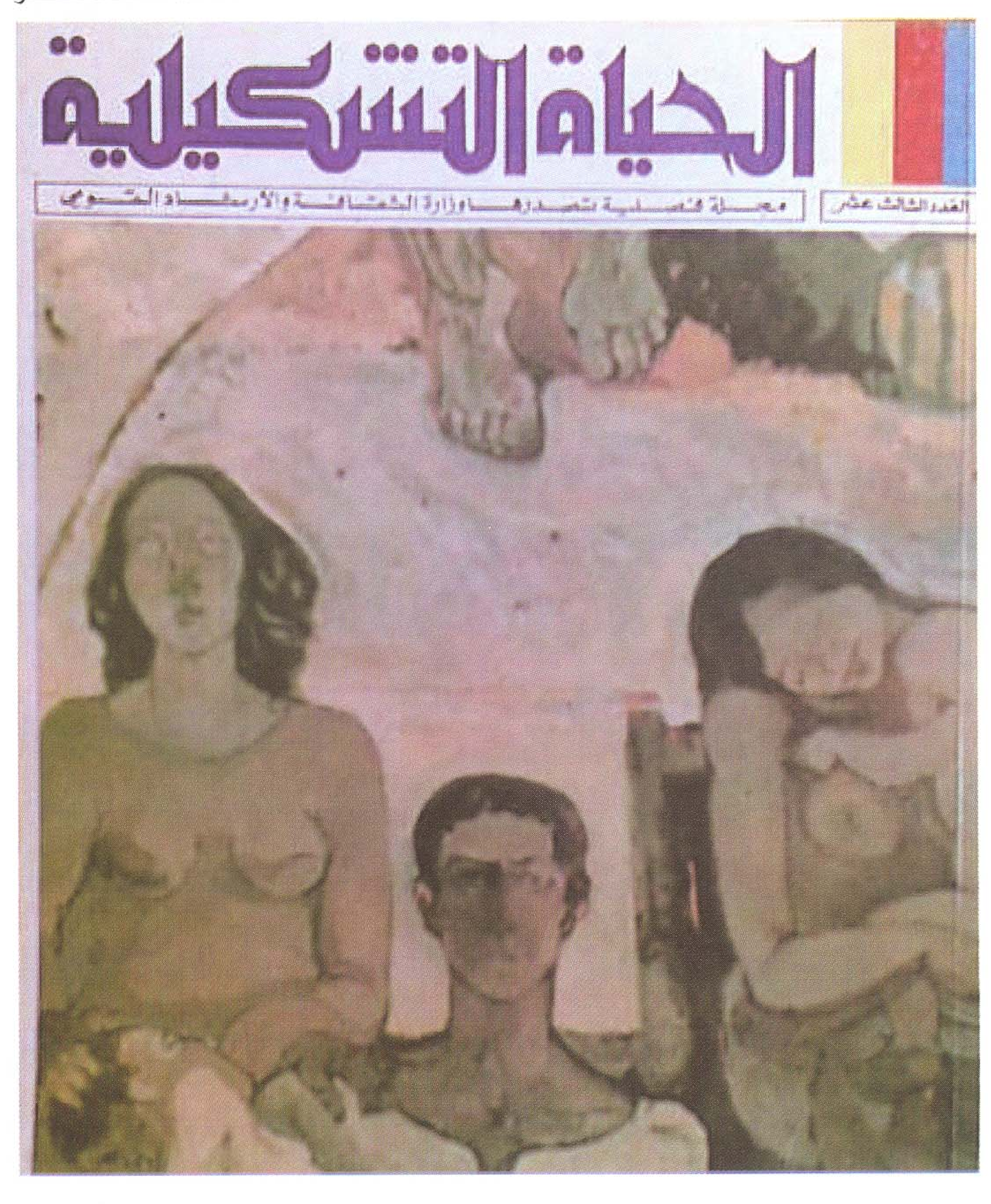


العـدد الحـادي عشـر

نهاية القرن التاسع عشر. وكتب الناقد خليل صفية مقالة حول التراث في الفن التشكيلي العربي المعاصر، مستشهداً بتجارب عدد مهم من التشكيليين العرب المعاصرين الذين حاولوا إيجاد علاقة بين نتاجهم المعاصر، وإبداعات أسلافهم. وبمناسبة مرور ثلاثين عاماً على أول معرض دوري سوري (أقيم عام ١٩٥٠) أعادت المجلة نشر مقالة للدكتور سليم عادل عبد الحق، الذي كان يشغل منصب مدير الآثار حينذاك، والذي كان – بحكم موقعه – يشرف على المعرض الذي كانت تقيمه وزارة المعارف (التربية حالياً) قبل تأسيس وزارة الثقافة عام ١٩٥٨ وتوليها المهمة. وقد تحدث الدكتور عبد الحق بداية بشكل عام عن المعرض مشيداً بالمبادرة التي اعتبرها حماية للفن وتشجيعاً لأهله وتنشيطاً لهم، ثم قصر حديثه على الرسامين الستة الفائزين بالجائزتين الأولى والثانية (الأولى: محمود حماد وصبحي شعيب ورشاد قصيباتي. والثانية: ألفريد بخاش ونصير شورى و ميشيل كرشه).. وهذه المقالة هي بحق وثيقة مهمة عن تاريخ الحركة التشكيلية السورية من جهة، وعن المستوى المعرفي العالي الذي تميزت به كتابات الدكتور عبد الحق عن الفن التشكيلي، كما عن الآثار..

شغلت الترجمات حيزاً مهماً من العدد، مستجيبة للحاجة إلى معرفة ما يجري في العالم حولنا من فعاليات

العـدد الثالث عشـر



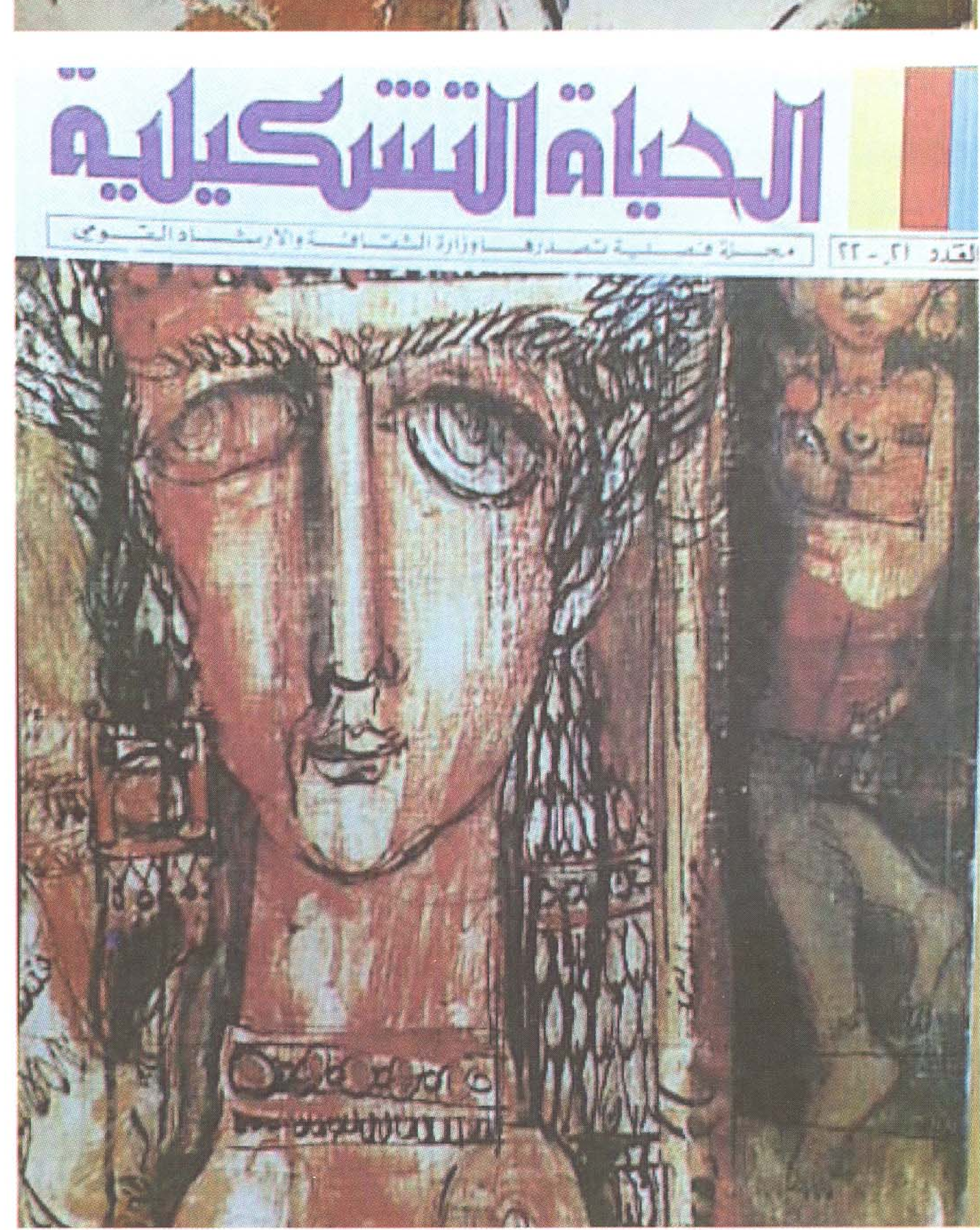


العـدد الرابع عشـر

فنيـة، ومـا يثار مـن أفكار حـول فلسفة الفن وعلم الجمـال، فضم العدد دراسة من إعداد المجلة عن الفيلسوف جان بول سارتـر والفن التشكيلـي، وترجمة لمقالة للناقد البريطاني إدوار لوسي سميث عن (الهيبرياليـة) أو الواقعية الفوتوغرافية قـام بإعدادهـا للمجلـة الفنـان فائـق دحـدوح، وطالـت الترجمـات أيضـاً النشـاط التشكيلـي العالمـي ومـا نشرتـه الصحافـة الأجنبية عنـه. فتحت عنوان «الفن بين معطيـات السبعينيـات وآفاق الثمانينيـات» جال الناقـد صلاح الدين محمد مع أهـم الأنشطـة الفنيـة في عـام ١٩٨٠، وترجـم صبحي حديـدي مقابلة مع الفنان البريطاني كونراد أتكنسورف أجراها الفنـان تيموشي رولنيز، ويحكي الفنان فيهـا عن منهجه وتطوره كفنان يتابـع تقاليـد الفـن الاشتراكـي الـذي تطور بتأثير الثـورة الصناعيـة في القرن التاسـع عشـر، وترجـم النحـات مجيد جمول مقالـة لمارتـا ليشينياكوفسكا من مجلة (الثقافة) البولونية بعنوان «النجم الآفل في البينالي العالمي للإعلان الفني في وارسـو»، ويظهر واضحـاً من العنوان انتقاد الكاتبـة لتراجع المستوى الإبداعي للإعـلان الفنـي عالمياً، محاولـة تقديم تفسيرهـا لهـذا التراجـع. وعـن مجلـة «بروجكـت» البولونية أيضاً نشرت المجلة مقالـة عن مهرجـان الحكايـا، أو بينالي كتب الأطفال كتبتها دانوتا فروبليفسكا، والمرجح أنها من ترجمة النحات مجيد

العـدد الخامس عشـر





العـدان الحادي والعشرون والثاني والعشرون

جمول أيضاً، حيث لم يرد اسم المترجم.

في النشاط المحلي والعربي كان هناك مقالة بعنوان «حركتنا التشكيلية على أبواب مرحلة جديدة» نشرت دون اسم كاتبها وتطرقت إلى مجموعة خطوات تم اتخاذها أو التحضير لها وتؤدي إلى نقلة مهمة في الحركة التشكيلية السورية. وثانية عن «وحدة الفن العربي واتحاد الفنانين العرب» وثالثة «حول معرض الفن الفلسطيني في برلين»، والمقالتان الأخيرتان كسابقتهما نشرتا دون اسم الكاتب، وعلى الأغلب أنها موزعة بين الناقد خليل صفية، والناقد طارق الشريف، ونشرت دون أسماء لتلافي التكرار، خاصة أن الناقد طارق الشريف قد كتب الكلمة الأخيرة في العدد بعنوان «هذه المجلة» بصفته رئيس التحرير.

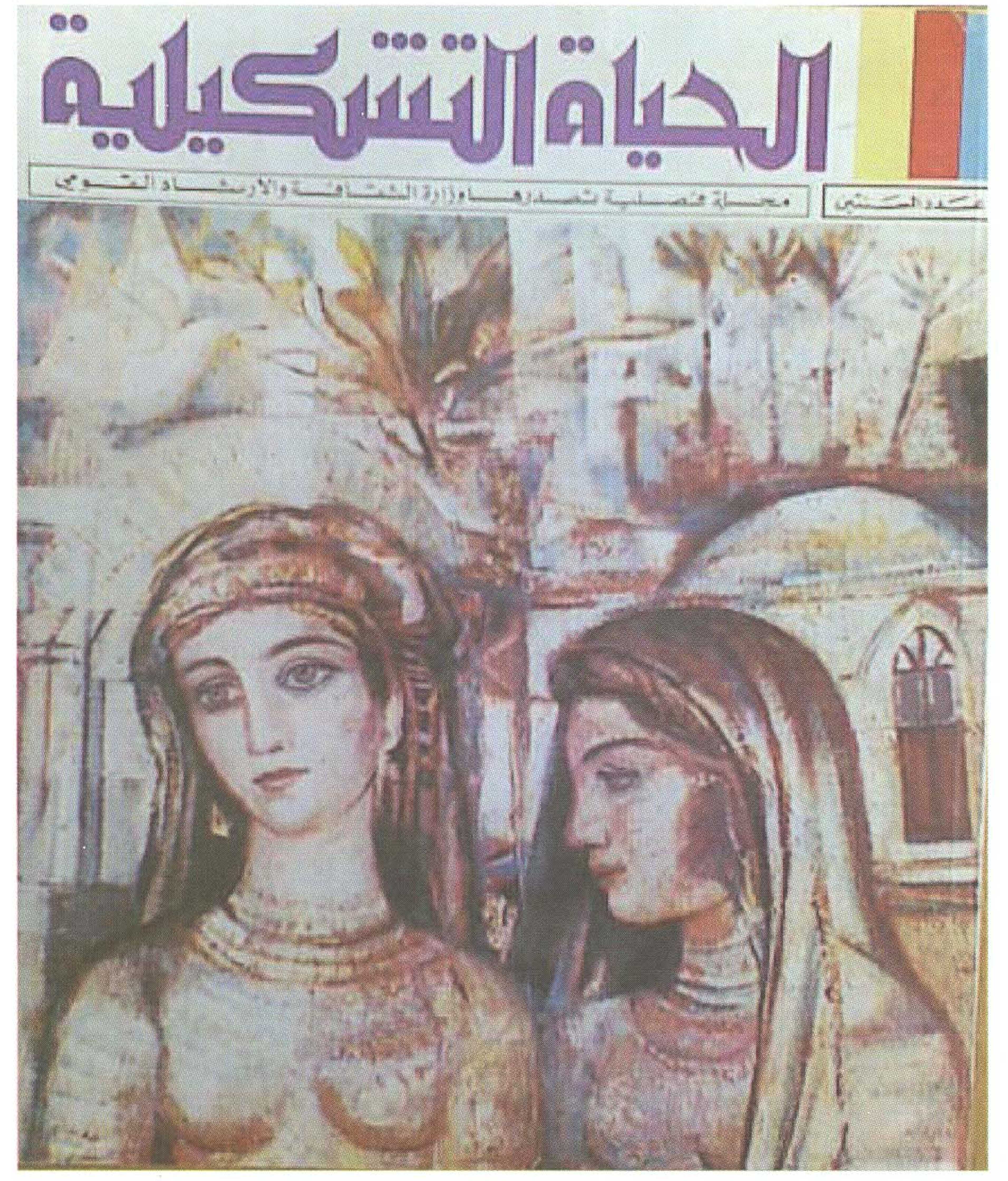
وكما كان للمقالات المترجمة نصيب مهم في العدد الأول كان كذلك حال الكتب، فنشر النحات عاصم الباشا مقتطفات من الكتاب الذي قام بترجمته والتقديم له بعنوان «عندما أخضع اللهب» وهو عن رسائل فان كوخ إلى أخيه ثيو. وقد صدر الكتاب بعد ذلك بوقت قصير عن وزارة الثقافة. وكانت هناك مناقشة لكتاب آخر، بالغ الأهمية، صادر عن وزارة الثقافة أيضاً. وهو كتاب «الفن تأويله وسبيله» تأليف رونيه ويغ وترجمة صلاح برمدا، ونشر في نهاية المقالة حرف (ط)



بما يشير إلى أن من قام بكتابتها هو الناقد طارق الشريف.وعرض لكتاب «جمالية الفن الإسلامي» للباحث الكسندر بابا دوبولو،والذي ترجمه وقدم له علي اللواتي،وقامت بنشره وتوزيعه مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله بتونس، والكسندر بابا دوبولو من أهم الباحثين الغربيين في الفن الإسلامي،و تبنى عدد من الكتاب والنقاد العرب آراءه حول مفهوم فن التصوير الإسلامي. وقد حمل العرض حرفي (خ.ص) إشارة للناقد خليل صفية.أما آخر الكتب التي تطرق إليها العدد الأول فكان «كتابات في الفن الشعبي» للفنان والناقد التشكيلي حسن سليمان. وقد نشر هذا العرض أيضاً دون اسم من قام به ليفتح المجال لاحتمال أن يكون أيضاً الناقد طارق الشريف.

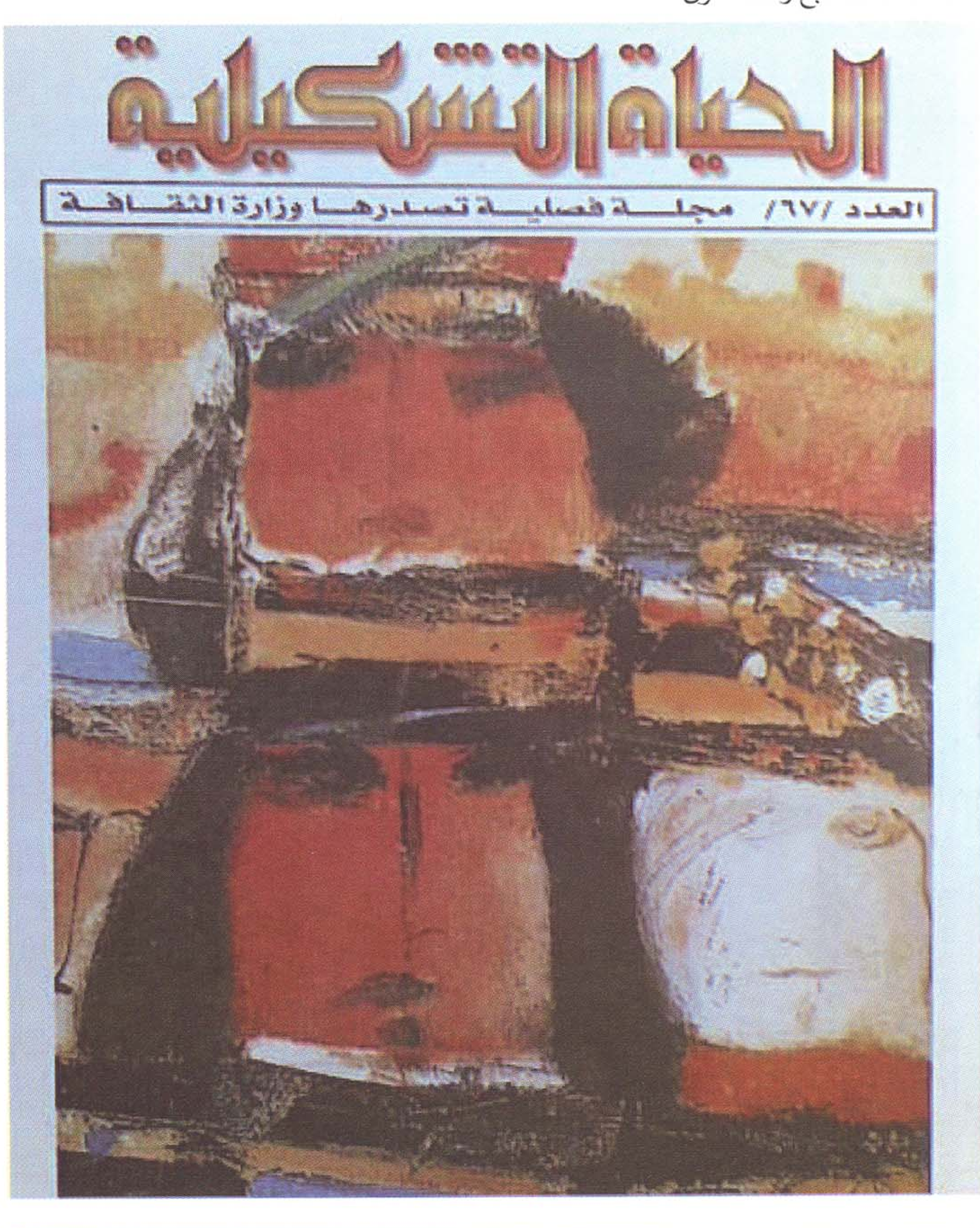
إن وفرة المواد التي كتبها رئيس التحرير قد تشير إلى ضرورة تغطية أبواب المجلة في زمن قصير، هو الزمن الفاصل بين تاريخ قرار إنشائها، وتاريخ صدور عددها الأول. ولكنه يشير أكثر إلى ما ورد سابقاً من أن المجلة قامت بشكل أساسي على جهود رئيس تحريرها الناقد طارق الشريف، الذي قام بعمل هيئة التحرير كاملة على مدى عشرين سنة.

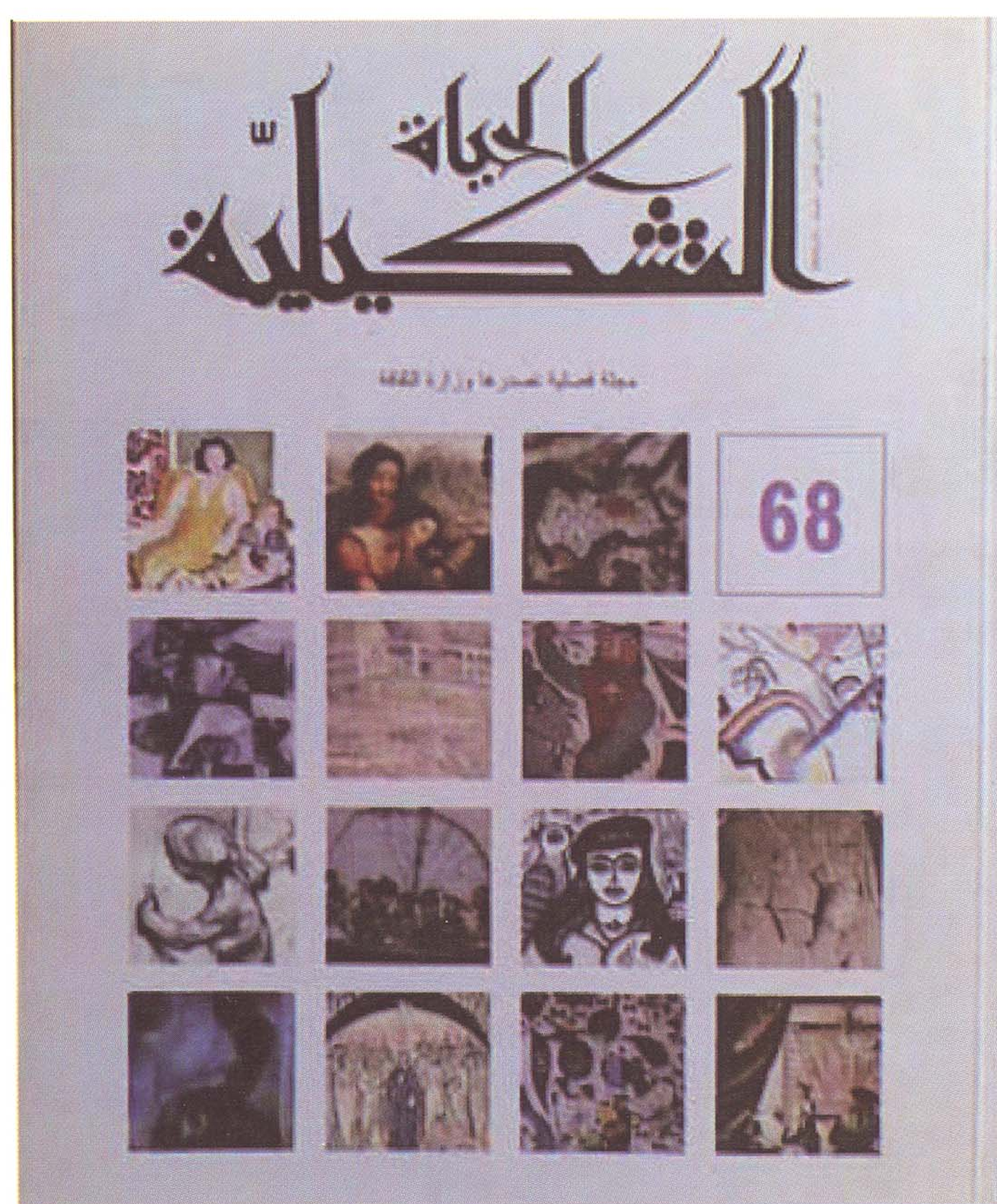
تصدَّر العدد الثاني خبر المرسوم التشريعي الذي أصدره السيد الرئيس حافظ الأسد والمتضمن منح وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى



عدد السنتين

العـدد السـابع والسـتون





العـدد الثامن والسـتون

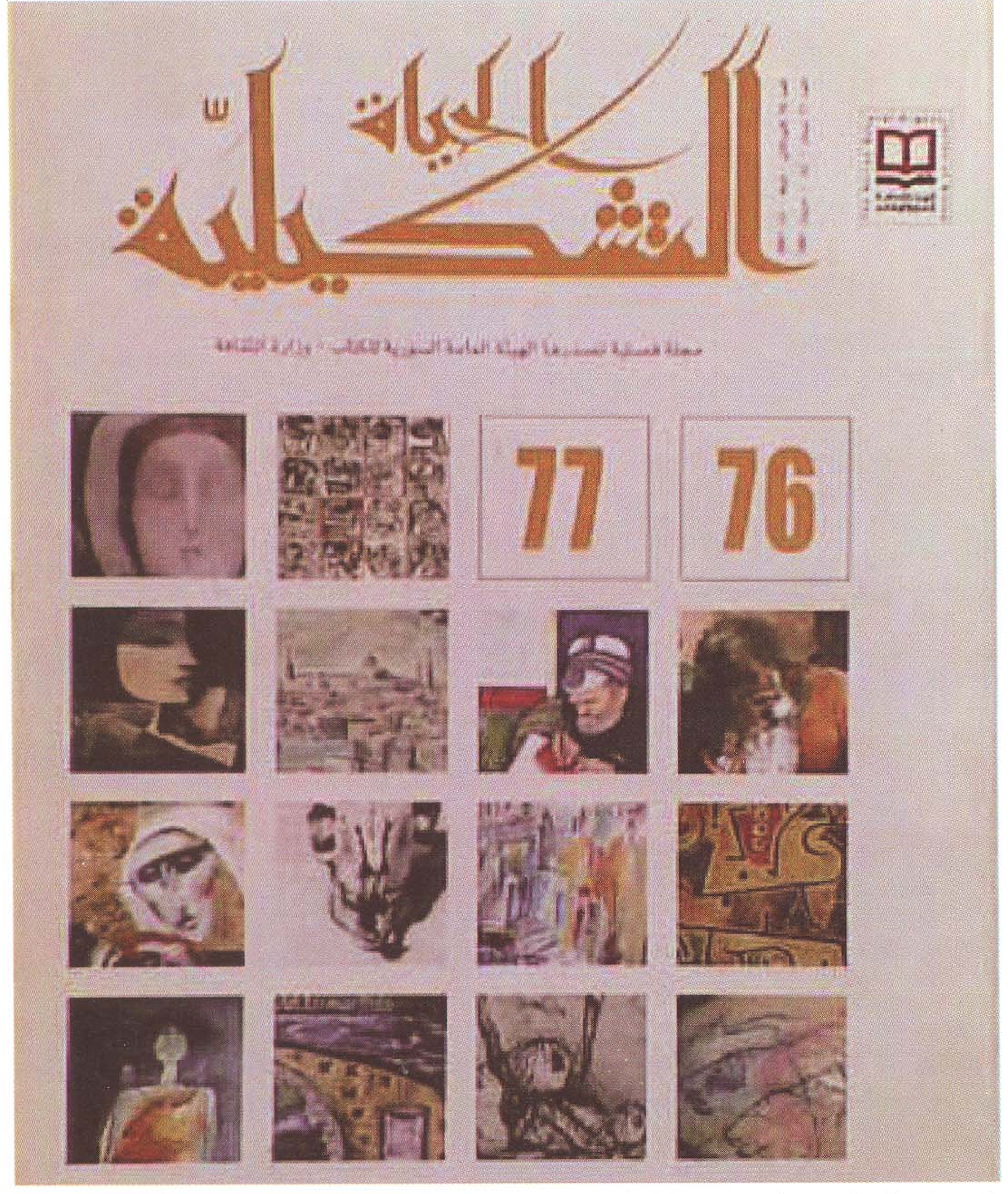
لكل مـن الفنانين: سعيد تحسـين ورشاد مصطفـى ونصـير شـورى، وتـلا ذلـك الكلمة التـي ألقاها الدكتور عبد الرؤوف الكسـم رئيـس مجلس الـوزراء، ممثل السيـد رئيس الجمهوريـة في حفل تكريم الفنانـين وتوزيـع الأوسمـة عليهـم. ثـم دراسـة لرئيـس التحريـر بعنـوان «دور الرعاية في تطوير الفن التشكيلي».

استدركـت المجلـة في عددها الثاني خطأ عدم الإشارة إلى اسم لوحة الغلاف واسـم صاحبهـا، فنشـرت علـى باطـن الغـلاف الأول الاسمـين المتعلقـين بـكل من الغـلاف الأول والأخير. فـكان الأول «تفصيل من لوحة الفارس العربي للفنان أدهم إسماعيـل»، وكان الأخير «تفصيل مـن لوحة نزهة للفنان نعيـم إسماعيل». واللوحـتـان تتعلقان بدراسة في العدد عن جيل التحرر في الحركة الفنية في سورية. ومع العدد الثـاني تبدل خطاط المجلة إذ تولى هذه المهمة الخطـاط الياس حموي حتـى العدد الثـامن، ثـم آلت المهمة إلى الفنـان وليـد الآغـا لعدديـن، ثـم لتعود هـذه المسؤوليـة ثانيـة للخطـاط الياس حموي. ومـع العدد الثـاني أيضاً كرّست المجلـة هويتها، ومنهجيتهـا، وأسلـوب تبويبها الذي يقسم موادها إلى دراسات ونشاطـات، وضـم العدد ملفـين مهمين الأول عن بيكاسو بمناسبة مرور مئة عام علـى ولادته، والثاني عـن نعيم إسماعيل ولؤي كيـالي بمناسبة مـرور عامين على رحيلهما.

العددان الثاني والسبعون والثالث والسبعون

التوجه نحو الملفات الواسعة بدا نهجاً للمجلة في كثير من الأعداد التالية .فقد ضم العدد الثالث ملفاً عن الفن العربي وتأثيره في الفن العالمي، وملفاً آخر عن الفن الفلسطيني.وخصص العدد الرابع ملفه للفن المكسيكي، وكان ملف العدد الخامس عن المرأة و الفن التشكيلي، والسادس عن الفن التشكيلي المعاصر في المغرب، والثامن عن فن الطفل، فيما ضم التاسع ملفين: الأول عن الخط العربي، والثاني عن السيريالية.وخصص ملف العدد العاشر لفن الحفر، والعدد الحادي عشر لفن الخزف، وكان ملف العدد الثالث عشر مخصصاً لأدهم إسماعيل بمناسبة مرور عشرين عاماً على رحيله. وملف العدد التالي مخصصاً لشقيقه نعيم إسماعيل بمناسبة مرور خمس سنوات على رحيله. وخصص ملف العدد الخامس عشر للفنان لؤي كيالي.

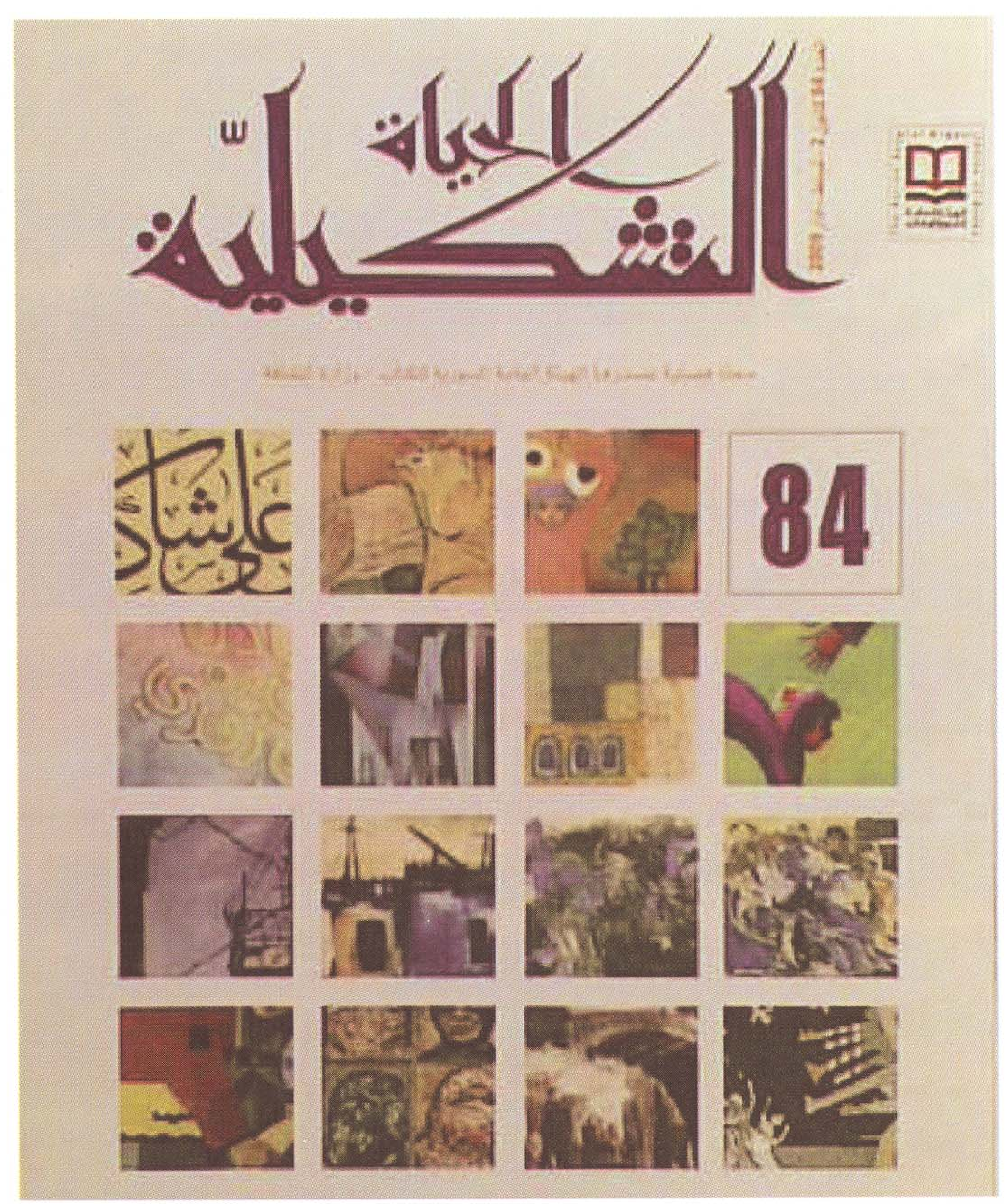
اعتباراً من منتصف عام ١٩٨٥ فقدت المجلة انتظام صدورها، فصدر العددان التاسع عشر والعشرون في غلاف واحد. وكذلك كان حال العددين الواحد والعشرين والثاني والعشرين، ثم العددين الثالث والعشرين والرابع والعشرين، ثم صدرت الأعداد الأربعة التالية مجتمعة، وأضيفت عبارة «عدد سنوي» إلى رأس الصفحة الأولى.وتكرر الأمر مع الأعداد الأربعة التالية. وبعد ذلك بعامين صدرت أعداد السنتين



العددان السادس والسبعون والسابع والسبعون



التاسعة والعاشرة في غلاف واحد حمل تحت اسم المجلة عبارة (عدد السنتين). وقد كانت هناك عدة مرات تم فيها جمع أعداد المجلة مع بعضها، ما حوَّلها في الواقع من مجلة فصلية، إلى مجلة نصف سنوية، ثم سنوية، إلى أن صدرت بعد سنتين، وربما يكون السبب عدم توفر العدد الكافي من الدراسات والمواد الصحفية القابلة للنشر، وقلة عدد الكتاب في مجال النقد والبحث الفني، وعدم وجود هيئة تحرير متفرغة تتولى مسؤولية توفير المواد عن طريق الاتصال بالكتاب، أو إعدادها من قبلها. ومع أن المجلة بقيت تغطي نقصاً في الدوريات المعنية بالشأن التشكيلي، وبقيت كذلك تحافظ على سمعة جيدة بين أوساط التشكيليين العرب، فإن الحاجة إلى تجديد آلية عملها بدت ملحة أكثر فأكثر. فأصدرت السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة في صيف ١٩٩٩ قراراً يقضي بتشكيل هيئة تحرير للمجلة برئاسة رئيس التحرير طارق الشريف وعضوية الفنان الياس زيات، ومدير ثقافة دمشق الدكتور سهيل الملاذي والفنان الدكتور محمود شاهين، والناقد سعد القاسم، والفنان خليل عكاري. وقد أقرت هيئة التحرير مشروع تطوير شكل المجلة، وتحويلها إلى مجلة ملونة بالكامل، مع الحرص على سوية عالية للطباعة تتناسب مع طبيعة المجلة، كما أقرت خطة التحرير للأعداد القادمة،

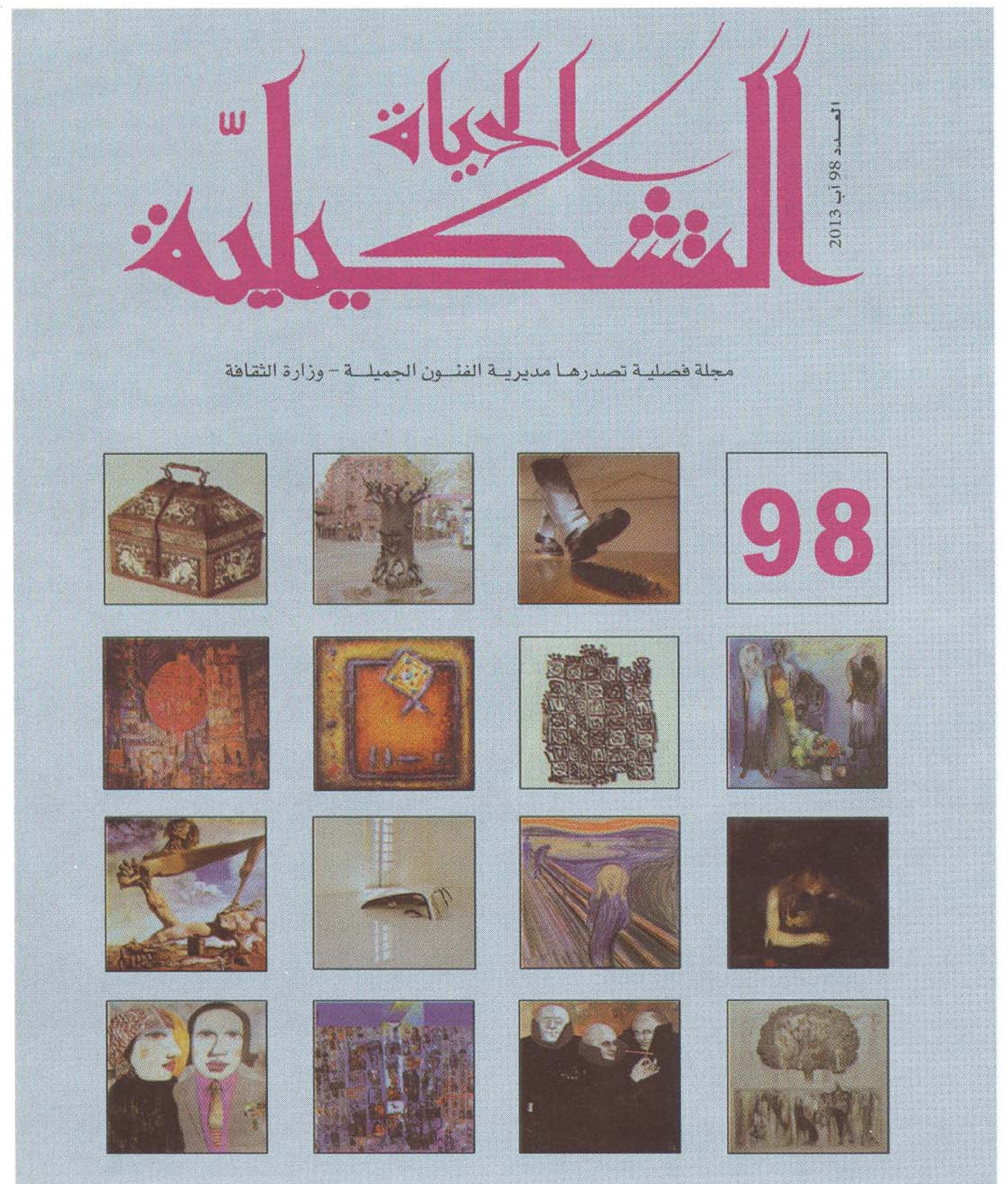


العدد الرابع والثمانون

وتم إنجاز العدد الجديد (العدد السابع والستون) الذي خصص ملفه للفنان الراحل فاتح المدرس. غير أنه قبل طباعة العدد أحيل الناقد طارق الشريف على التقاعد لبلوغه السن القانونية، وغادرت الدكتورة العطار وزارة الثقافة، فصدر العدد بالشكل القديم، ولتتوقف المجلة بعده عن الصدور لمدة أربع سنوات متتالية حتى العام ٢٠٠٤ حين عاودت الصدور، وسمي لها لأول مرة رئيس تحرير مستقل عن مدير الفنون الجميلة، فتولت السيدة مها قواص، بصفتها مديرة الفنون الجميلة، مهمة المدير المسؤول، وأسندت رئاسة التحرير للدكتور عبد الله السيد، وكلف الدكتور محمود شاهين بأمانة التحرير، والفنانة مايا السيد بالإشراف الفني والإخراج، وكتب اسم المجلة (اللوغو) الخطاط أحمد المفتي. وقد صدر العدد الجديد (الثامن والستون) بقطع جديد (٢٠×٢٧ سم) وبمئة وستين صفحة ملونة بالكامل. واستبدل بغلاف اللوحة الواحدة بست عشرة صورة مربعة تمثل موضوعات العدد، وقد اعتمدت هذه الصيغة في كل الأعداد التالية حتى اليوم. وانتظم صدور المجلة كمجلة فصلية إلى حد بعيد، ومع ذلك فإن حالة تجميع أعداد في عدد واحد قد حصلت غير مرة، إذ صدر العددان الثاني والسبعون والثالث والسبعون في غلاف واحد، وكذلك العددان السادس والسبعون والسابع والسبعون، وبعد ذلك

العدد السابع والثمانون





العدد الثامن والتسعون

صدرت الأعداد الثامن والسبعون والتاسع والسبعون والثمانون مجتمعة أيضاً.. وبالمقابل حافظت المجلة على السوية المتقدمة للمواد المنشورة فيها، وكذلك تنوع تلك المواد بين الدراسات النظرية والمتابعات الإخبارية. فيما حققت نقلة نوعية على مستوى الشكل والإخراج، مستفيدة من التطور الذي طال التصوير والطباعة الملونة، ومفاهيم الإخراج الصحفي التخصصي، حيث نالت صور اللوحات والمنحوتات والعمارة حيزاً يتناسب مع أهميتها في مجلة من هذا النوع..

مع صدور العدد الرابع والثمانين مطلع عام ٢٠٠٩ انفصلت المجلة عن مديرية الفنون الجميلة كلياً، واتبعت إدارياً إلى الهيئة العامة السورية للكتاب، بحيث أصبح المدير العام للهيئة هو المدير المسؤول عن المجلة بدلاً من مدير الفنون الجميلة، دون أي تبديل في طاقم التحرير والإخراج، حتى العدد السادس والثمانين إذ انتقلت مهمة إخراج المجلة من مايا السيد إلى تمام العمر.

بدت المجلة في مرحلتها الثانية (أقل تشدداً) لجهة تخصص المواد المنشورة، فقد تضمنت في بعض أعدادها مواداً ليست على صلة وثيقة بالفن التشكيلي، وإنما تتصل بأمر ثقافي عام، أو بحدث ثقافي كبير، كاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٨، ومن ثم القدس في العام التالي، والتي انطلقت احتفاليتها من دمشق، إذ كرست المجلة معظم عددها السابع والثمانين الصادر في الربع الأخير من عام ٢٠٠٩ للقدس، والذي تجاوز عدد صفحاته المألوف ليصل إلى مئتين وأربعين صفحة، متضمناً مواضيع عن المدينة وعمارتها والمسجد الأقصى وكنيسة القيامة، والتراث الشعبي الفلسطيني وقيام الكيان الصهيوني بسرقته ونسبه إليه. ومواضيع تشكيلية عن القدس وفلسطين، بشكل عام، وفنانيها..

استمر الدكتور عبد الله السيد في رئاسة تحرير المجلة حتى استقالته من مهمته مطلع عام ٢٠١٣ بسبب السفر. فأصدرت السيدة الدكتورة لبانة مشوح وزيرة الثقافة (رئيس مجلس إدارة المجلة)، قراراً قضى بتكليف الدكتور محمود شاهين أمين التحرير برئاسة تحرير المجلة، كما تم تكليف الفنان طلال بيطار بمهام أمين التحرير. فيما تولى عبد العزيز محمد مهمة إخراج المجلة، التي بدت من العدد الثامن والتسعين أكثر أناقة واستقراراً، وأعيد إلحاق المجلة إدارياً بمديرية الفنون الجميلة، ليعود مدير الفنون الجميلة (النحات عماد كسحوت) ويكون المدير المسؤول عن المجلة.

بحكم عمل الدكتور شاهين أميناً لتحريرها لمدة عشر سنوات، لم تشهد المجلة أي انقطاع بين مرحلتي رئيسي التحرير الثاني والثالث (د.عبد الله السيد، و د.محمود شاهين) مع حرص أشد على خصوصية المادة التي تنشر في المجلة لجهة الاختصاص. وإذ تحتفل المجلة اليوم بعددها المئوي، فإنها تحتفل بإرث ثقافي تشكيلي واكب الحركة التشكيلية السورية نحو خمس وثلاثين سنة، وسلّط الضوء على إبداعاتها ومبدعيها، ووثّق بداياتها المعاصرة وتاريخها الموغل في القدم، وفتح نوافذ المعرفة على الإبداع العالمي وفكره الفلسفي والجمالي، وتواصل مع العصر على امتداد الجغرافيا،وهو ما يزال يتطلع إلى الأفق بتصميم على أغناء حياتنا التشكيلية بالمعرفة، ونشر الثقافة التشكيلية بين الناس.

أول رئيس تحرير للمجلة

طارق الشريف..

ذاكرة التشكيل السوري

(١٩٣٥ - ٢٠١٣)

س . ق



لم يكن طارق الشريف فناناً تشكيلياً، لكن ما من تشكيلي يجهل اسمه، أو ينتقص من أهمية حضوره في الحياة التشكيلية السورية، والعربية، فعلى مدى أربعة عقود كان واحداً من أكثر الأسماء حيوية في مجال النقد الفني العربي، والاسم الأبرز على المستوى الوطني في مجال إدارة العمل التشكيلي من مواقع مختلفة تولى مسؤوليتها.. وكل ذلك مصحوب بمعرفة فنية واسعة، ومتابعة دقيقة و دؤوبة دفعت لاعتباره ذاكرة الفن التشكيلي السوري..

ولد طارق الشريف في دمشق عام ١٩٣٥ ودرس الفلسفة في جامعتها، وقد أثارت اهتمامه منذ وقت مبكر المواضوعات الجمالية والفنية التي تضمنتها مناهج الكلية، فتابع الآراء والدراسات النظرية لكبار الفلاسفة في مجال علم الجمال والنقد الفني، أمثال «كانت» و« هيغل » و« سارتر » وسواهم، وفي الوقت ذاته، تابع المعارض الفنية المحلية، وأقام صلة وثيقة مع عدد من الفنانين التشكيليين السوريين أصحاب التجارب الرائدة، ومنهم الأخوان أدهم ونعيم إسماعيل، وعبد القادر أرناؤوط، ومروان قصاب باشي. وبتأثير هذه المتابعة المزدوجة بدأ يكتب عن تجاربهم بتطبيق الدراسات النظرية على لوحاتهم في صحيفة «الوحدة» التي كانت تصدر في دمشق زمن الوحدة مع مصر (صحيفة «الثورة » حالياً) والتي حقق فيها سابقة غير مألوفة حين خصصت له صفحة كاملة لندوة أعدها عن معرض الخريف، المعرض الرسمي الذي كان يقام في دمشق سنوياً، والذي تولى فيما بعد مسؤولية إدارته في ذروة تألق الحياة التشكيلية السورية. وإلى ذلك نشر في الصحيفة الكثير من المقالات النظرية عن الفن التشكيلي، كما ترجم عدداً من البحوث..

قادته متابعته تلك إلى امتلاك وجهة نظر واضحة حيال النقد الفني فقد اعتبره (فن الحكم على الأعمال الفنية)، ورأى أن هذا الفن يحتاج إلى قدرة على الرؤية السليمة للأعمال الفنية، وقدرة على الحكم عليها بالاستناد إلى موقف يملكه الناقد ويحكم بموجبه على هذه الأعمال. وهذا يتطلب أن يمتلك الناقد - من أجل قراءة سليمة للعمل الفني - تذوقاً مقارناً، وثقافة واسعة تشمل المعارف العلمية والفلسفية والسياسية والاجتماعية والتقنية، أما وظيفة النقد فهي توصيل ما قاله الفنان بلغة الخط واللون، إلى المتلقي بلغة المخاطبة والكتابة، ولأجل هذا يجب على الناقد أن يكون قادراً على التوصيل السليم بأبسط الطرق وأكثرها صلة بالآخرين، بحيث تكتمل حلقات السلسلة النقدية من الفنان، إلى الناقد، إلى الجمهور..

في عام ١٩٥٩ نال درجة الإجازة في الفلسفة، وفي العام التالي عمل في وزارة الثقافة، المؤسسة حديثاً، ليبقى فيها حتى تقاعده عام ٢٠٠١ ، وفي مرحلة تالية تركز اهتمامه حول الاتجاهات الراهنة في الفن التشكيلي السوري (أواخر الستينيات) وسعي التجارب الرائدة للمواءمة بين التأثيرات الغربية المعاصرة، والإرث الفني المحلي. وتجلّى هذا في كتابه «عشرون فناناً من سورية» الذي أنجزه عام ١٩٦٩ وصدر عن وزارة الثقافة عام١٩٧٢ متضمناً مقالات عن عشرين فناناً كتبها بين عامي ١٩٦٧و ١٩٦٨. في الوقت الذي كان يتابع فيه بحثه حول بدايات الفن التشكيلي السوري الذي أسس لمحاولته الرائدة لتأريخ هذا الفن، والتي نشرها في مطلع الثمانينيات فكانت مستنداً لكثير من

الأبحاث والدراسات التي جاءت بعده، ومنها كتاب «الفن التشكيلي المعاصر في سورية» الذي أصدرته «صالة أتاسي» عام ١٩٩٨ وأثار اهتماماً واسعاً في الوسط التشكيلي..

عام ١٩٦٥ تولى إدارة مركز أدهم إسماعيل للفنون الجميلة، وعلى مدى عشر سنوات استطاع أن يصنع له سمعة مرموقة في الحياة الثقافية، ويجعل منه حاضنة للمواهب الشابة التي اكتسبت فيه المعارف التقنية، ونمو مواهبها الإبداعية، وثقافة فنية مهمّة بفضل المحاضرات التي كان يقدمها للطلبة عن المدارس الفنية.وإثر رحيل الفنان نعيم إسماعيل عام ١٩٧٥ تولى مهام مديرية الفنون الجميلة في واحدة من أزهى مراحل الحياة التشكيلية السورية، حين كانت السيدة الدكتورة نجاح العطار ترأس وزارة الثقافة، وتقدم للفن التشكيلي دعماً واسعاً واهتماماً كبيراً. فكان أن وصل المعرض السنوي إلى ذروة تألقه وترجمته للمشهد التشكيلي الإبداعي السوري، وكان أن اتسعت حركة المعارض والملتقيات والاقتناء، وتأسس بينالي المحبة في إطار مهرجان المحبة في اللاذقية، جامعاً تجارب فنانين من معظم البلاد العربية، وصدرت فصلية «الحياة التشكيلية» التي قامت بشكل مطلق على جهده الشخصي كرئيس تحرير لها،حيث نشر فيها عدداً مهماً من بحوثه ومقالاته عن اتجاهات الفن التشكيلي السوري وأعلامه، وعن مدارس الفن، وعن الفنانين الذين شكلوا علامات فارقة في تاريخ الفن،إضافة بطبيعة الحال، لمساهمات الكتاب والباحثين السوريين والعرب، والبحوث المترجمة، التي كان ينتقيها بعناية، فكان أن نالت المجلة سمعة عطرة على امتداد الوطن العربي..

إلى جانب عدد يصعب حصره من المقالات والبحوث والدراسات نشر عدداً من الكتب، منها: «الفن واللا فن» و «فاتح المدرس فن حديث بروح تعبيرية» و «نعيم إسماعيل فن حديث بروح عربية» و كان آخرها قبل سنتين عن الفنان لؤي كيالي وقد قمت بتدقيقه نيابة عنه بتكليف من أمانة دمشق عاصمة الثقافة العربية بسبب ظرفه الصحي الصعب ..

أما آخر ظهور رسمي له فكان في حفل تكريمه الذي أقيم في مركز أدهم إسماعيل بمناسبة مرور خمسين سنة على تأسيس المركز. وفي لقاء مع الصحفيين على هامش الحفل حدد وجهة نظره حيال مسؤولية الفنان العربي في ظل الواقع العالمي الراهن فقال:

«إن عدم وعينا لأهمية تراثنا سيجعل هذا التراث غريباً عنا، وعدم القراءة الجديدة له عبر واقعنا الراهن سيفسح المجال أمام التشويه المضر بمستقبلنا الإبداعي وبهويتنا الأصلية، فالمرحلة الراهنة للأمة العربية تتميز بوجود غزو ثقافي يستهدف الوجود، ما يستدعي من الفن الحقيقي أن يكون شاهداً على عصره، ومسؤوليات الفنان العربي حيال ذلك كثيرة جداً».

رواد الحركة الفنية في سورية

طـــارق الشـــريف

تُعيد (الحياة التشكيليّة) نشر هذا المقال المنشور في عددها الأول، وهو (كما يرجح الإعلامي والناقد الفني سعد القاسم) عائد للناقد الفني الراحل طارق الشريف، وذلك لأهمية هذا البحث الذي يرسم فيه كاتبه الملامح الأولى للحركة الفنيّة التشكيليّة السوريّة المعاصرة، من جهة، وتحية شكر وعرفان وتقدير من (الحياة التشكيليّة) لمؤسسها، وأول رئيس تحرير لها.

لكل بحث بداية تحددها منطلقاته، ومنهج يساعد على توضيح مسيرته، وخاتمة تجمِّل الأهداف، وتستقرئ النتائج، وتقدمها للقارئ، لهذا لا يمكن دراسة أية مرحلة تاريخيّة بدون معرفة لبداياتها ونقاط انطلاقها، والتي تعني أن لحظة من لحظات الزمن قد توقفت، واعتبرت بداية وجمدت، لأنها تمثل ولادة جديدة لشيء قد انبثق، وتبدلاً نوعياً لأمر قد حدث، ولهذا اختارها الباحث ولم يقبل بغيرها، وهكذا تتحدَّد المنطلقات الأساسية للحركة الفنية، التي تقدم عبر تحليل علمي، يملك منهج البحث، والرؤية العلمية لما يرى خلف الظواهر، وما يلمس وراء التطورات.

وكل ولادة جديدة، هي نتيجة لتراكم معيَّن في الماضي، أنتج ما هو جديد نوعياً، وأسهمت الظروف المختلفة في تهيئة هذه اللحظة لتصبح بداية ومنطلقاً، وتتالت التغييرات التي تعطي صورة عن تطور هذه الحركة، وعن مراحل انعطافها، وتهيّئ هذه التغييرات الجزئية التي تطفو على السطح إلى تغييرات شاملة نوعية في لحظة من اللحظات التي تساعدها الظروف الخارجية على البروز إلى العيان.

لهذا إذا أردنا أن نتحدث عن البداية، التي انطلقت الحركة الفنية في سورية منها، لا بد من اكتشاف نقطة البداية التي انطلقت الحركة الفنية في سورية منها، لا بد من اكتشاف نقطة البداية وظروف التغييرات الكيفيّة التي حددتها التبدلات الجزئية، التي أسهمت في نقل الفن من صيغة إلى أخرى. ولا تكون البداية من العدم، لأن الفن يوجد نتيجة لعوامل ملموسة مؤثرة وفاعلة، ولا نستطيع الحديث عن خلق لشيء من لا شيء، ولهذا فإن صيغة معينة من التعبير الفني قد ولدت نتيجة لحاجات محددة، ومثلت هذه الصيغة ... البداية المقبولة، والمحاولة التي تتلمس الطريق إلى حقائق جديدة، وقد انقلبت البدايات الضبابيّة إلى عمل فني بفعل إرادة إنسان ما ساعدته الظروف على تقديم ما هو متميز نوعياً عما سبقه، وتتابعت التغييرات بعده، حتى تكونت حركة فنيّة لها شخصية محددة، ولها هوية واضحة، نلمس وجودها، ونحس بها رغم كل تغيير أو تبديل.

الرواد الأوائل

لهذا اعتاد النقاد على إطلاق كلمة (رواد) على هؤلاء الفنانين الذين كان لهم شرف وضع أسس البداية، وتقديم المنعطف، الذين أدخلوا الفن في مرحلة جديدة، تستقل عن الصيغ الهيوليّة الأولى، وتبتعد عن الفنون التقليدية المألوفة والموروثة، سواء منها ما كان شعبياً أم حياتياً يومياً، الديني أو الدنيوي، لهذا ابتعد الفن في مرحلة الرواد عن الصناعات التقليديّة واليدويّة والحرفيّة، وعن الرسوم والكتابات المعروفة على نطاق عام، واتجه إلى تقليد الأساليب الأوربية الغربية معتمداً على اللوحة المؤطرة على شكل نافذة، وعلى القيم الفنية الوافدة ذات الطابع العالمي المعروف.

واختار الفنانون موضوعاتهم من الوجوه، لرسم حاكم أو متنفذ، ولوضع اللوحة في صدر المكان، إلى جانب الكتابات والخطوط التقليديّة، محاكاة للسلاطين العثمانيين الذين استقدموا الفنانين الأوروبيين لرسم لوحات وجوههم، على نمط الأباطرة والملوك والنبلاء.

ومن هذه البداية، وتحت تأثير الرغبة في المحاكاة والتقليد، ونتيجة لها، عرفنا الفن الأوروبي بصيغته التقليديّة، ونقلنا أساليبه، وابتعدنا عن الصيغ المحلية، والأشكال التقليديّة، والمفاهيم الشعبية للفن، وتبدلت مفاهيم التعبير الفني ودوره، وبدأنا نأخذ بقيم فنيّة جديدة وافدة.

ويمكن أن نعزو ذلك إلى مرحلة اليقظة الحديثة التي عرفها العرب في بداية القرن العشرين، إذ بدأنا نجاري الأوروبيين في جميع أنماط الحياة، وارتبط ذلك ببداية انتشار الأفكار القوميّة في الوطن العربي، والبحث عن أشكال جديدة من الثقافة المعاصرة، تحل محل الأنماط السائدة فترة الحكم العثماني، وهكذا أخذنا الفن التشكيلي بصيغته الأوروبيّة التقليديّة، وبدأنا نجاريهم في أسلوب التعبير الفني وفي المواد المستخدمة والتقنيات، وحتى في فهم دور الفن وعلاقته بالحياة.

وهكذا نشأت حركة (الرواد) في هذه المرحلة، تحت تأثير خارجي له عوامله السياسيّة والاجتماعيّة، وخضعت هذه الحركة في مسيرتها إلى تأثير عوامل محليّة طورت التعبير وربطته بالواقع، لهذا نستطيع القول بأن حركة الرواد قد خضعت في تطورها إلى عوامل أساسية أثرت عليها، بعضها خارجي تمثل في التدخلات الأجنبيّة. ومن جدلية العلاقة بين العوامل الخارجية الوافدة، والذاتيّة المحليّة، برزت الشخصيات الفنيّة، وحققت وجودها، وعكست هذه الاتجاهات ثنائية وازدواجية أحياناً بين ما نأخذه ونتأثر به، وما نحييه من عناصر، وتفاعلاً عميقاً مع الواقع المحلي عند الفنان المبدع لتجاوز هذه الازدواجيّة لإعطاء ما هو أصيل، ولدمج الوافد بالواقع، وتقديم الجديد.

وهكذا ارتبط الفن التشكيلي في بداية وجوده بالتأثيرات الخارجية، ولم يلبث أن تفاعل مع الواقع، والأحداث السياسيّة والاجتماعيّة، ومع الأفكار السائدة، والقيم التي تقدمها مرحلة التطور. وأسهم وعي الفنان التشكيلي، ونمو إرادته وحريته، في تكوين شخصيات فنيّة مبدعة لها استقلالها، ضمن المفاهيم التي تمثلها الظروف، ولهذا نستطيع القول: بأن أي ازدهار لتيار أو صعود لتجربة، وغلبتها، إنما يرجعان إلى ظروف



ناظم الجعفري

معقدة، لها خلفياتها التي ساعدت الظروف على تهيئتها، ولها أوجهها العديدة التي أعطت الإبداع خصوصيته.

فإذا ارتبطت البداية برسوم الوجوه، والمناظر الطبيعيّة الخيالية، وإذا أخذنا هذه الموضوعات عن الفن الأوروبي، إلا أنَّها تتفق مع الأذواق السائدة، التي تتقبل هذا الفن. وتقبل عليه. وإذا كانت البداية تسجيليّة حرفيّة من حيث الأسلوب، فإن الفنان قد لجأ إلى الصياغة القريبة من عقلية المتذوقين، الذين يطلبون اللوحة، ولهذا فالإبداع هو في تجاوز الفنان للصيغة التسجيليّة، أو في الوصول إلى أقصى إمكاناتها، لكن ذلك كله يبقى ضمن حدود المفاهيم المقبولة ضمن المرحلة.

وحيث تطورت الظروف، واتجه الفنان إلى الموضوعات التاريخيّة، واللوحات المرتبطة بالتاريخ العربي القديم، تبلورت تجارب لها أهميتها، ولها جذورها في المرحلة السابقة، ويمكن أن نربط هذا التحول بفترة الانتداب الفرنسي، وذلك لأن الفنان الذي استقى أسلوبه من الوافد من التيارات، وعالج الموضوعات المرحليّة ثم بدأ يطور أسلوبه حسب الحاجات الراهنة الموجودة، ويتلاءم معها، وذلك لأنها تفرض عليه بعض الحاجات التي لا يمكن تجاهلها. وهكذا تطورت الصياغة التسجيلية لتصبح (كلاسيكيّة)، وانتشرت الانطباعيّة وتطورت الكلاسيكيّة من صيغتها الأولى المرتبطة بالموضوعات التاريخيّة، إلى الكلاسيكيّة التي أعطت الموضوع الحياتي الأهمية الأولى. كما تطورت الانطباعية من الصياغة الأقرب للتسجيل إلى الارتباط باللون المحلي، والبيئة، وارتبط ذلك كله بالواقع الذي كان يقدم المناخ الملائم، وبالفنان الذي يولد التركيبات والإبداعات الفرديّة ضمن شروط تحددها المرحلة والظروف.

وهذا يدل على المنحى الذي سارت عليه الحركة التشكيليّة، والتي تكشف عن ولادة على شكل تسجيلي أيام العثمانيين، ولقد تطور هذا الشكل من هذه الصيغة الأولى إلى الصيغة التسجيليّة ـ الكلاسيكيّة أيام الانتداب الفرنسي، وعرفنا كلاسيكيّة محليّة تعنى بالموضوعات اليوميّة، وولدت الانطباعيّة نتيجة للانتداب الفرنسي، لكنها تطورت بعد الجلاء، وأخذت شكلاً أكثر جرأة وتطوراً، وبدأت تنمو التيارات الأخرى، لكن الواقعية كانت أبرزها، وقد ترافقت مع الانطباعيّة، وظلت سائدة حتى دخلنا المرحلة الحديثة التي جددت الفن وطورت مفاهيمه وأساليبه استناداً إلى الأفكار الفنيّة الأوروبيّة الحديثة، وتحت تأثير عناصر تراثيّة انضافت وغيَّرت الصيغ الفنيّة كلياً.

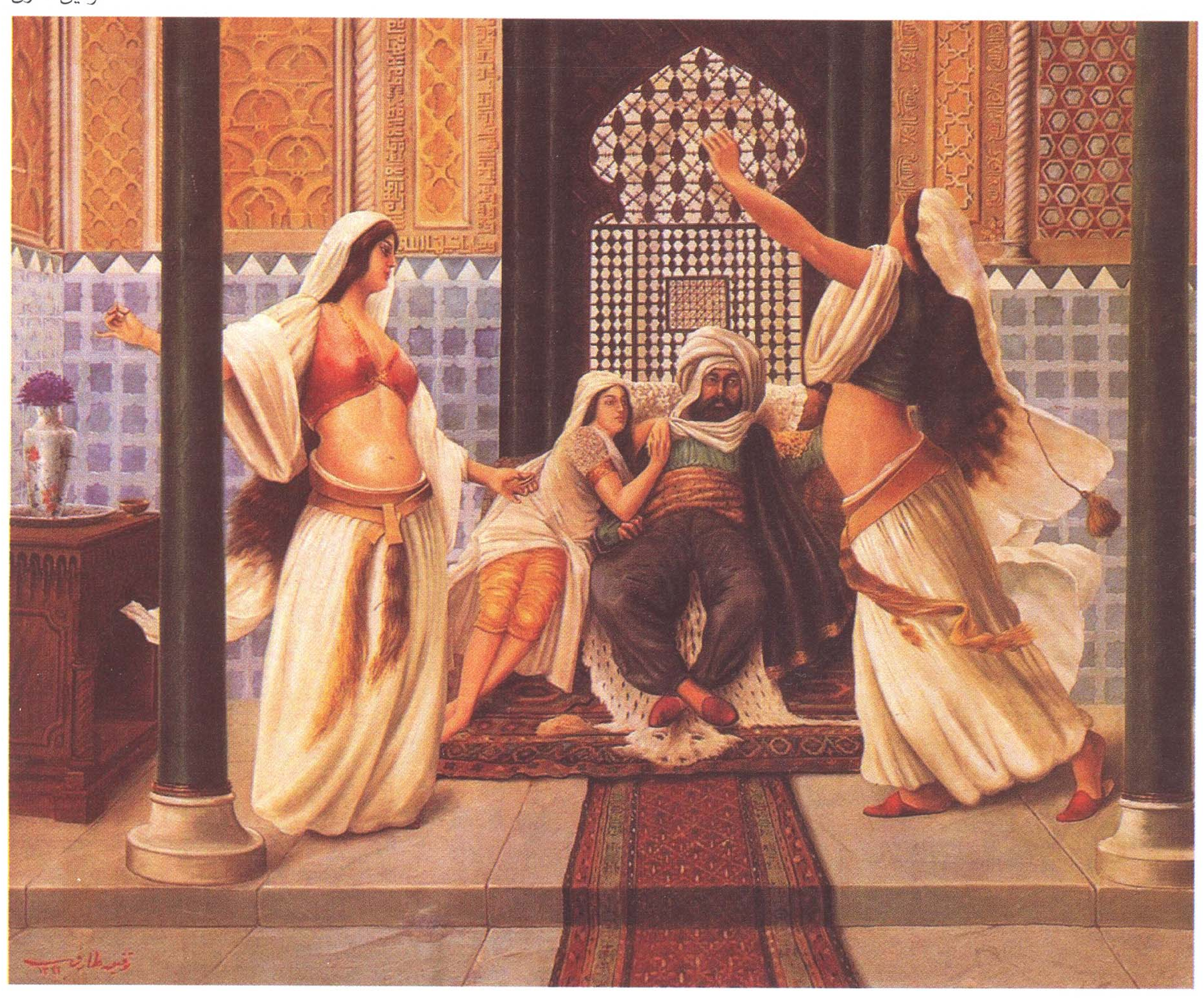
ولهذا فإنَّ علينا أن ندرس في هذه المرحلة التيارات الفنية الأساسية التي عرفناها وهي: (التسجيليّة ـ الكلاسيكيّة) و(الانطباعيّة) و(الواقعيّة)، حتى نعطي فكرة عما قدمه رواد الفن التشكيلي في سورية.

أولاً: التسجيليّة الكلاسيكيّة

توفيق طارق

يمكن أن نكتشف في أعمال الفنان توفيق طارق الصيغة الأولى للفن التشكيلي، والبدايات التسجيلية الدقيقة. والموضوعات الملائمة، للمرحلة، ولهذا فقد عبَّر بوضوح عن الرغبة في نقل الفن من الضبابية

توفيق طارق



الأولى التي تتلمس الطريق، إلى الشكل الفني المقبول الذي يملك المقومات، لهذا كان أول الفنانين، والمثل لحركة الرواد في بدايتها، ولصيغة التعبير لحظة الولادة والتحول من الشكل اللا محدود للفن، إلى شكل محدد ومعقول.

لقد رسم الوجوه والمناظر والأحياء القديمة والموضوعات الحياتية، لهذا عبرَّ عن المرحلة العثمانية تماماً، وتطور في فترة الانتداب الفرنسي مع تبدل المرحلة، وتبدلت موضوعاته فتأثر بالأساليب الفنية الكلاسيكيّة والرومانتيكية، وقدَّم الموضوعات التاريخية المأخوذة من التاريخ العربي، في فترة الثورات على الانتداب.

ودمج هذه العناصر المأخوذة من الفن الفرنسي بالموضوعات المحلية وأعطى تركيباً جديداً، ضمن صياغة متبدلة، ساعدتها ثقافته الهندسية والعلمية على إعطائها الأبعاد، وهكذا حقق في أعماله تفاعل الوافد مع الواقع ، وأعطى من نفسه أشياء كثيرة.

ويمكن تحليل بعض لوحاته لشرح أهدافه ، وتوضيح غاياته، ففي لوحته (أبو عبد الله الصغير) ينقل لنا أحد جدران القصور الأندلسية، ونرى فيه دقة التفاصيل والعناية بالمحاكاة، وبإعطاء جو الموضوع ليساعد على التعبير ، وفى الوقت نفسه نلاحظ اختلاف أسلوبه عند رسم الأشخاص، الذين قدموا لنا بشكل يعتمد على إبراز الكتل الجسدية،

واللحم الطري والحركة التي تعطيها هذه الصيغ.

وهكذا نرى تسجيلية في بعض الأجزاء، نتيجة تأثير المرحلة العثمانية، تضاف إليها عناصر مستمدة من التراث العربي في الأندلس، كما نلمس التأثيرات الأوربية في رسم النساء، وطريقة تجسيدهن، ولهذا فاللوحة تركيب لعناصر مختلفة، ربطها الموضوع المعالج الذي يرتبط بالظرف الراهن، وبلغت الأنظار إلى ما حدث بالأندلس في عهد آخر ملوك الطوائف، محذراً من مغبة الضعف والتخاذل لأنه نذير النهاية .

مما يعطي لعمله هذا أبعاداً ومضموناً يرتبط بالمرحلة التي تتطلب تذكير الناس بما حل بأجدادهم في فترات التخاذل، وتهددهم إذا لم ينهضوا ويبدلوا حياتهم، ويقدموا ـــ بدل الضعف والإغراق في اللذات ـــ ما هو جدير بتراثهم وبطولات أجدادهم.

وهذا ما تؤكد عليه لوحة (معركة حطين) التي تعتبر آخر أعماله وأهمها، فهي تجسد تجربته بكل خصائصها، فالفنان يقدم لنا معركة تاريخية هامة توقظ مشاعر الناس وتذكرهم بأعمال (صلاح الدين) لهذا فالعمل يلعب دوراً هاماً وإيجابياً من حيث موضوعه وقد عالجه الدقة التسجيلية ذاتها، والروح الدقيقة الحرفية.

وهنا نرى أن الموضوع التاريخي الذي يركز على الحادثة قد أخذ الأهمية كلّها، ولهذا صرف الفنان جهوده كلّها ليقدم لنا حركات الأشخاص وتفاصيل الأحصنة، وأوضاع الأشخاص، دون أي جهد يذكر لتقديم ما هو أبعد من التسجيل، وهكذا أصبح مضمون العمل هو الحادثة البطولية، وهي تستحق الاهتمام كلّه، ولهذا فقد تجاوز في عمله هذا جميع معاصريه الذين قدموا لنا مواضيع مشابهة.

ونستطيع أن نتحدث عن لوحته (مجلس الخليفة المأمون) لنرى فيها الاتجاه نفسه الذي سعى إليه توفيق طارق، ونحس بأن أكثر التحليل الذي قدمناه عن لوحاته الأخرى ينطبق على هذه اللوحة، ولا جديد يمكن أن نذكره عنها.

محمود جلال

إذا مثلت تجارب (توفيق طارق) البداية فقد تطورت الحركة الفنية من الصيغة التسجيلية إلى الكلاسيكية سواء من حيث الموضوعات أم المعالجة، وبرز (محمود جلال) كأحد أهم الفنانين الذين أسهموا بما حملوه معهم من أفكار في تطوير الفن التشكيلي، وإعطائه رسوخاً ومتانة.

ولقد رسم عدة مواضيع معظمها أكثر ميلاً للرومانتيكية، وبعضها أكثر واقعيّة من كل الموضوعات الأخرى، لكن أهم لوحاته كانت كلاسيكيّة، ذات موضوع محلي، ولهذا نكتشف في تجاربه المهمّة الصياغة المتماسكة والعناية بالتكوين، والرؤية الشمولية للعمل الفني على ضوء تنظيم لعناصر هذا العمل بوحدة ضرورية.

وإن لوحته (صانعة أطباق القش) تعتبر أنموذجاً مهماً يجسد تجربة خاصة، فالموضوع الشعبي المحلي يتحول إلى موضوع نبيل، ومشهد العاملة من العمال، قد تحوّل حين أعطاها من الصفات ما يجعلها أنموذجاً نبيلاً يتجاوز الأشخاص العاديين، لهذا لم تعد اللوحة محاولة تسجيلية للحادثة بشكل آلي


محمود جلال

ودقيـق، بل بـذل جهده كلّـه لتعطينا هـذه المشاهد مسرحيـة كاملـة، أو أحـد مشاهدهـا المهمّـة، لأن عناصر اللوحة كلّها من أشخاص إلى أطباق القش، قـد خضعـت لتكوين هرمـي كلاسيكـي، ولقد نظم أوضـاع العناصـر كلّها وفـق إيقـاع موسيقي ينقلك مـن شـكل لآخر ضمن البنـاء المتماسـك، واستعان بالإضاءة الخارجية ليسلطها على شخوصه لإعطاء اللوحـة قـوة وتماسكاً، ممـا يساعدنا علـى الشعور بأهمية عمل هؤلاء الأشخاص.

إن (العاملـة) قـد أصبحـت الشخصيـة ... الأولى في اللوحة، وهو يريدنا أن نكتشف الأصالة في عملها، فالصناع اليدويّون هم مصدر الإبداع، ونحن مدينـون لهم بالكثير، وهكذا تتبدل أهمية الموضوع، ويصبح بالإمكان أن يكـون أي إنسان مصدراً للنبل والقـوة، ولا تقتصـر علـى الأشخاص المهمّـين من التاريخ أو من طبقة الحاكمين والمتنفذين.

وهـذا ما نلاحظه بوضـوح في لوحة (الراعي) التـي تماثل تجاربه الأخرى سواء من حيث الأسلوب أم مـن حيـث الخصائص الفنيّـة، إذ درس وضعية هـذا الإنسـان ضمـن اللوحـة بعناية فائقـة، سواء مـن حيث علاقته بالحـروف أم من حيـث ارتباطه بالعناصـر الأخـرى في اللوحـة. لقـد التفـت وجـه الراعـي إلى اليسار، على حـين اتجه رأس الخروف إلى اليمين، ويبدو الخـط المحدد للأشكال ماراً من الراعي والخـروف ويحدد ترابطهمـا، وقد أصبحا شيئاً واحداً نتيجة لذلك، لهذا لا نرى رسماً للراعي على شكل تقليدي بقدر ما نرى القيم الخيرة والنبيلة في هـذا الراعـي، إذ بـرز رأسـه شامخـاً يتحدّى، وأحاط به منظر خيالي يساعده على إبراز المضمون الإنسـاني. إن عناصـر اللوحة كلّها تخـدم غاية أبعد منهـا، وتكشف عن رغبة لتجـاوز التسجيلية، لأنه لم يـرد راعياً عادياً بواقعية، بقدر مـا أراد راعياً عربياً يحمل كل الصفات المثالية التي يتصورها في الراعي، إنه يقـدّم الراعي العربي في أكثر صوره إشراقاً، لأنه يحمل كل الصفات الأصيلة العربية، في حركاته ونبله ووضعه. ولقد كان واعياً تماماً لما قام به من تغييرات، ولما أضافه من قيم تساعده على تقديم (الراعي ــــ المثـل الأعلى) عن طريق صيغـة تنظيمية للوحة، هي التي تساعد على تصور وجود فن كلاسيكي بالأسلوب والتحويـر نحو المثل الأعلـى للأشخاص، لتصويرهم في صيغـة أعلى مـن مظاهرهم المألوفـة، وأعمق من ظواهرهـم المعروفـة، أن يقـدم المفهوم الـذي رسخ بذهنـه عـن هـذا الراعـي، أكثر مـن رغبتـه برسم لوحة تمثـل أحد رعاة الغنم الذين نعرفهم. ومن هنا يبرز الفهم الكلاسيكـي للموضوع حين يرفعه الفنان إلى مستـوى النبالة والأصالـة، فيصبح موطن القيم الخيرة، وهـذه الصيغـة تختلف عن الفن الكلاسيكي الذي يُعنـى بالموضوعات التاريخيـة، وبالشخصيات المهمّـة، لأن كلاسيكيـة تلـك اللوحـات ترجـع إلى الصفـات البطوليـة والنبيلة المستمـدة من الأحداث البطوليـة العظيمـة، بينمـا يرفـع (محمـود جلال) شخوصـه العاديـين إلى مستواهـا، بمـا يقدمـه من معانٍ عميقة يجسدها في الحركات والوجوه، وأسلوب يساعـده على تحقيـق ذلك بما يقدمه لـه من تكوين وحركات وتنظيم اللوحة في كل متماسك.

وهكذا يقـدم (محمود جلال) لنا أسلوباً خاصاً يمثل عملية تركيب وتطوير وإبداع، يأخذ الموضوعات المحليـة ويعطيهـا قدسيـة ويستفيـد مـن دراسته في



تمثال لمحمود جلال

إيطاليا للفن الكلاسيكي في تقديم موضوعاته، ولتحقيق أهدافه الفنية التي تتلخص في تقديم موضوع محلي يحمل القيم الخيرة والأصيلة.

وإن مقارنة أعماله مع أعمال (توفيق طارق) تساعدنا على توضيح الفروق بين الصياغة الأولى (التسجيلية) وبين المضمون الذي يسعى له (محمود جلال) والذي يُعنى بما هو أعمق من عملية التسجيل الحرفية الدقيقة.

ويتجلّى لنا ما قام به، إذا قارناه بالأعمال الكلاسيكيّة الأخرى التي قدمها بعض الفنانين الذين تصدوا للموضوعات التاريخية. ومن أهمهم (سعيد تحسين) الذي رسم عدة مواضيع مهمّة عن البطولات التاريخية مثل: (معركة حطين) و(فتح الأندلس) و(القادسية) و(اليرموك) و(ذات السواري)، وتجسد هذه الأعمال الموضوعات التاريخية المهمّة بأسلوب تسجيلي، ونرى فيها الخصائص الأساسية لفن المرحلة الذي كان يتطلب عناية بالموضوعات التاريخية.

ثانياً: الانطباعية

١ - انطباعية فترة الانتداب

لقد ربطت (الانطباعيّة) الفن التشكيلي بالمعالجة اللونيّة. وبالتعبير الآني اللحظي. بعيداً عن الموضوعات التاريخيّة النبيلة. والتسجيليّة الحرفيّة والكلاسيكيّة ذات الموضوعات المحليّة. ولهذا انتشرت



لوحة لميشيل كرشة

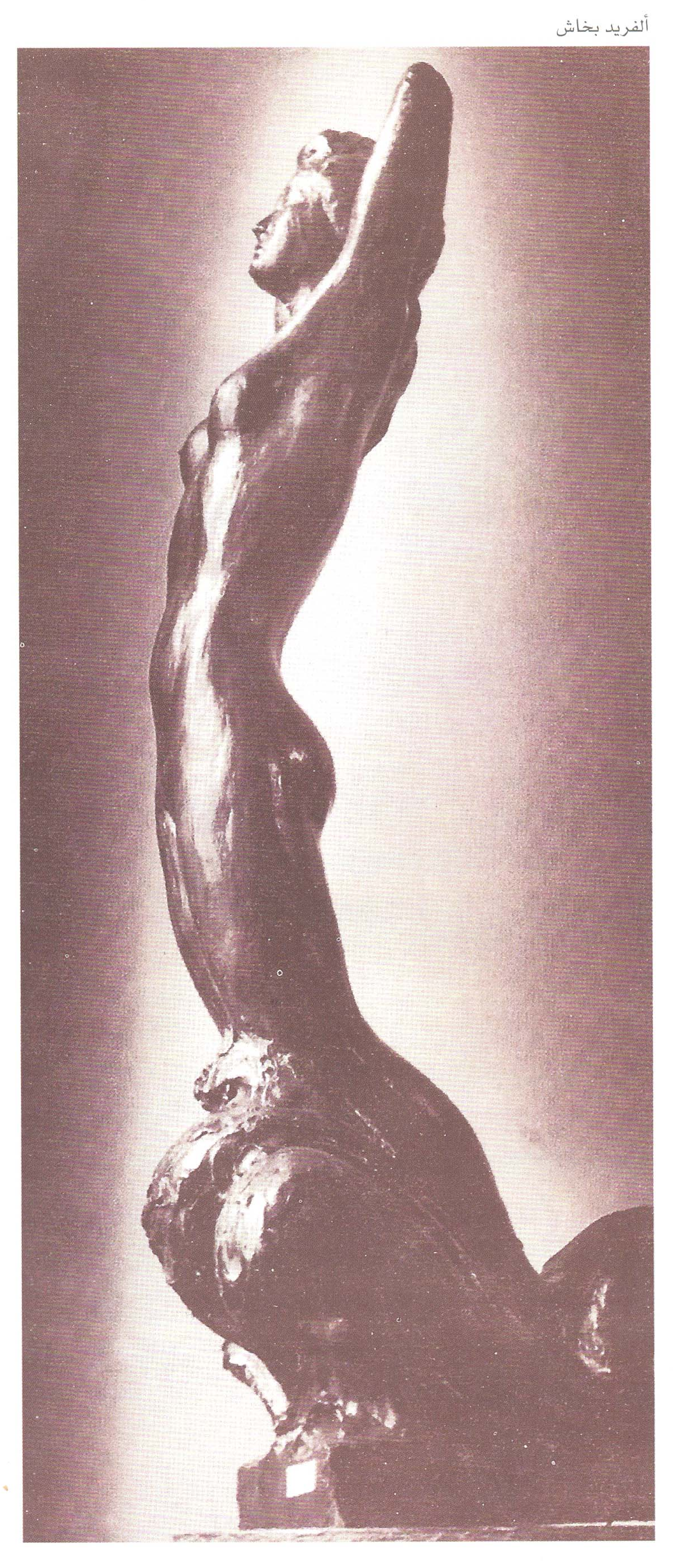


ميشيل كرشة



موضوعات الطبيعة والريف، ورسوم الوجوه. وبالتالي جددت الصياغة والموضوعات وطورت لغة التعبير على تماس مع الطبيعة وفي شمس بلادنا الحارة، وضوئها الساطع. وترتبط الانطباعية بالتأثر الواضح في الفن الفرنسي، وبمن زار القطر من الفنانين، وهي نتيجة لسفر عدد من الفنانين إلى (باريس) في فترة الانتداب، وهكذا نشأت تحت تأثيرات وافدة إلينا جعلت الفنان يولي اهتمامه

ألفريد بخاش



لطبيعة بلاده الساحرة، وبالتالي أسهمت في ربط الفن بالواقع المحيط بالفنان، وهكذا تحولت الانطباعية من رسوم تسجيلية للطبيعة ... إلى صيغة محلية، سواء من حيث اللون أم الموضوع، وزادت من حب البحث عن العناصر المحلية البيئيّة، ذلك لأن الفنان بدأ يرسم في الطبيعة ولهذا لا يمكن أن يكون مثالياً، وهو يبحث عن المشاهد الجميلة، واللون المرافق لها، لهذا لا يمكن أن يبقى تسجيلياً لاحتكاكه مع الواقع، وفهمه لهذا الواقع أنه جمال ولون قد حرك عوامل انفعالية في أعماق الفنان، فبدأت اللوحات تزداد جمالاً وتتفاعل مع حب الجمال وتقديس القيم الجميلة، ومع حساسية الفنان ورهافة شعوره أمام المشاهد الجميلة، فازدادت الانطباعيّة تفاعلاً مع الطبيعة ومع جمالها، ومع رغبة الفنان لتقديم الجمال على أنه علاقات لونية مموسقة، وتناغمات تنتج عن حساسية مرهفة.

ميشيل كرشة

ويمكن اعتبار الفنان (ميشيل كرشة) أول الانطباعيين، وأهم روادها بعد (الانتداب)، إذ سافر إلى (باريس) وعايش عدداً من الفنانين الفرنسيين الذين أتوا إلى القطر بعده، ليرسموا الطبيعة، وبدأ ينافس الفنانين

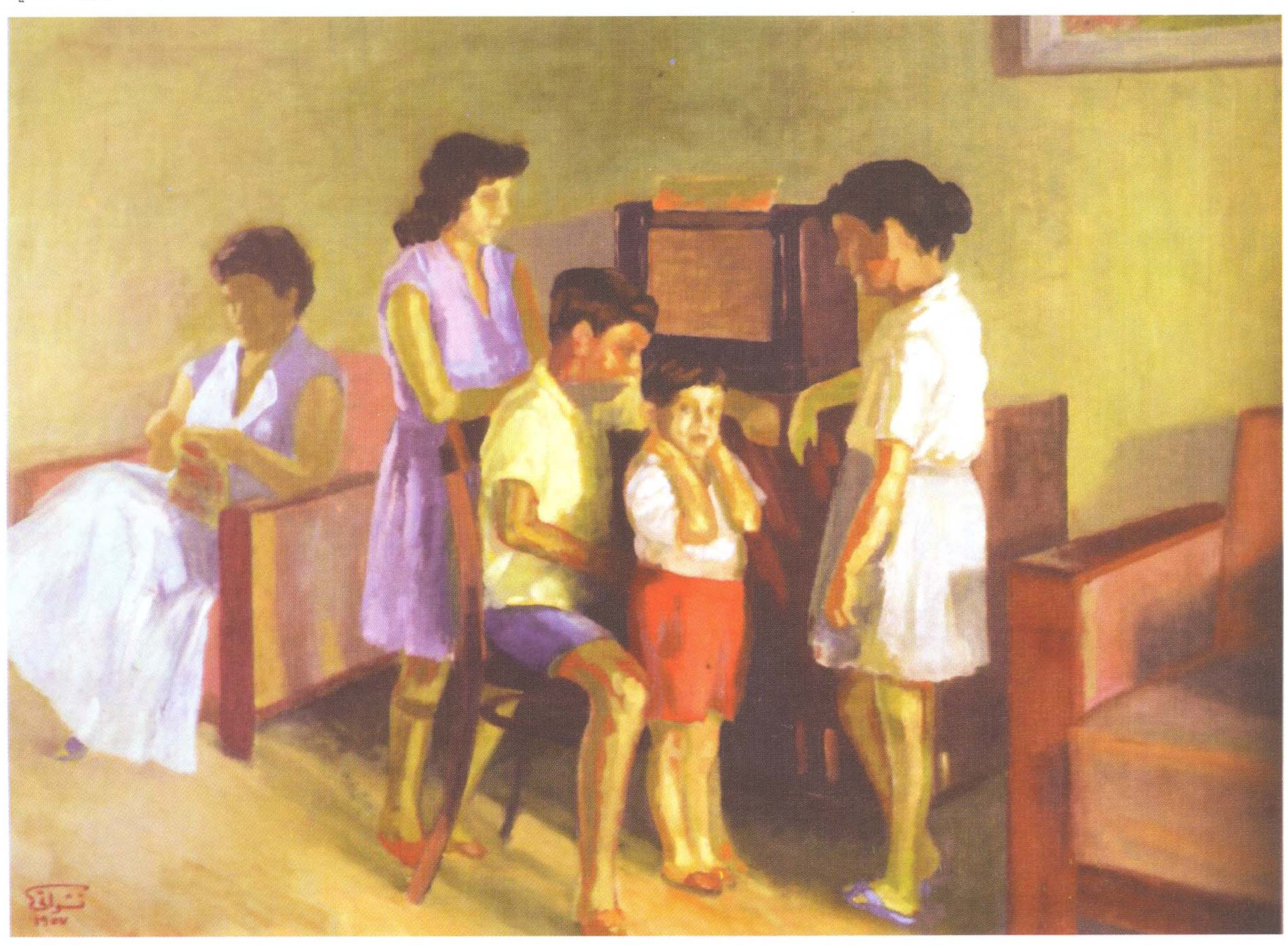
سعيد تحسين



صبحي شعيب



أبو العلاء لفتحي محمد



التقليديين بعد عودته من (باريس)، حتى وصلت هذه المنافسة إلى حد الطلب منه رسم لوحة له مرة ثانية، إذ اتهم بأنه نقلها ولم يرسمها بنفسه، ونجح في الامتحان. وكانت بداية التحول المهم ضمن الحركة الفنية، إذ شعر الفنانون الآخرون بأن تجربة جديدة بدأت تحظى بالاهتمام. وبدأ الصراع بين جيلين متنافسين. واتجه الفن الكلاسيكي إلى الموضوعات الكلاسيكية بينما أصر الانطباعيون على أهمية الطبيعة الجميلة.

إن انطباعية الفنان (ميشيل كرشة) تعني إضفاء جو ضبابي على الطبيعة التي يعالجها. وتصوير الفراغ الذي يحيط بالمنظر معه. ولهذا يقترب في تعامله مع الطبيعة من (الرومانتيكيّة) كما هي حال لوحته الشهيرة (صيدنايا) لكنه أصبح أكثر عفوية فيما بعد، وأكثر اعتماداً على اللون، لهذا بدأ يقدم الواقع كما يراه دون أي تنظيم أو تسجيل دقيق، وهكذا دخلت التجريبية مجال التعبير الفني، وأصبح الاعتماد على الأحاسيس أساسياً، بدل الاعتماد على المحاكمة العقلية، ولعبت هذه الأحاسيس والمشاعر دوراً هاماً في تطوير عمله، وتقديمه ضمن اللحظة الزمانية والمكانية ذات الضوء واللون المحددين، وهكذا تحول الهدف الأساسي للعمل الفني ليصبح معالجة لونية تعتمد الحس لكشف الجمال في الطبيعة والأشياء وتقديمه.

وحتى نستطيع توضيح الفروق الجوهريّة التي حققها (ميشيل كرشة) عن التجارب الفنية الأخرى، يمكننا مقارنة لوحته (خيمة عرب) التي مثل فيها خيام البدو في الصحراء وبين لوحة (محمود جلال)


جاك وردة

(الراعي) لنكتشف الفروق بينهما، والتي تتلخص فيما يلي:

أولاً: (ميشيل كرشة) يقدم الواقع كما يراه دون أيّة محاولة لإعطائه نبلاً أو لرسمه مثالياً.

ثانيا: كشف لنا (ميشيل كرشة) من بؤس الخيام، ومأساة الحياة فيها، وحرر نفسه من كل الآراء المسبقة عن واقع الحياة في الخيام، ويعطي ارتباطاً بالحياة المحيطة.

ثالثاً: لقد بدا واضحاً كيف عالج الموضوع برهافة حس ولون يتوزع بشفافيّة، دون أي تقيد بالألوان الأصلية.

وهذا يختلف عن تجربة الفن التشكيلي السابقة عليه، لكننا نلاحظ أن (ميشيل كرشة) لم يأخذ من الواقعية إلا رفض التصعيد والتمثيل المثالي للواقع، واعتمد على الحس المباشر، وما تنقله الحواس له عن المشهد، وعالج ذلك بلمسات خفيفة وضربات لونيّة تقدم الرؤية اللحظية.

وهذا ما نلاحظه بوضوح في لوحته عن (قصر العظم) التي رسم فيها القصر المعروف في دمشق، فقد أولى النور الموزع وتبدلاته عناية خاصة، ولهذا لا ترى عناية بالتفاصيل، ولا تأكيداً على الأمور التاريخيّة، ولهذا أصبح اللون أكثر أهمية من الموضوع. ويمكن أن يعالج الفنان أي موضوع كان ليقدم لنا رؤيته، فالاهتمام قد بدأ يتحول من (الموضوع) إلى (المعالجة اللونيّة) وعلاقتها بالضوء.

وإذا قارنا لوحته عن (قصر العظم) بلوحة (مجلس الخليفة المأمون) للفنان (توفيق طارق) يمكن أن نستنتج عدة أمور مهمّة، لعل أبرزها العناية التي بذلها (توفيق طارق) ليسجل تفاصيل لوحته بدقة وحرفية، وعدم الاهتمام بالدقائق والتفاصيل التي اهتم (ميشيل كرشة) بها لأن القصر كان بالنسبة له وسيلة لتقديم رؤيته اللونيّة، ولا شيء أبعد من ذلك.

ونحن نكتشف من ذلك كله أن (ميشيل كرشة) قد مثل انطباعية زمن الانتداب، وبداية التحول الذي شهده الفن باتجاه اللون، والطبيعة المحلية، والارتباط بالواقع كموضوع وكعناصر بيئية مهمّة، وفهم الواقع على أنه العناصر المتشابكة المادية التي تحيط بالإنسان، ولا يمكن أن يرسم بدونها، وهي عوامل الطبيعة والمناخ والمشاهد المختلفة التي يراها، والتي يعيشها الفنان، وهكذا شهدت تلك المرحلة اهتماماً بالغاً بالرسوم التي تنفذ في القرى والريف والمدينة، والبحث عنها، وتسجيلها في ظروف مختلفة، وبدأت تبرز نتيجة لذلك حركة فنية انطباعية لها خصوصيتها لأنها تمثل تعاملاً بين فنان مرهف وطبيعة لها شروطها الخاصة.

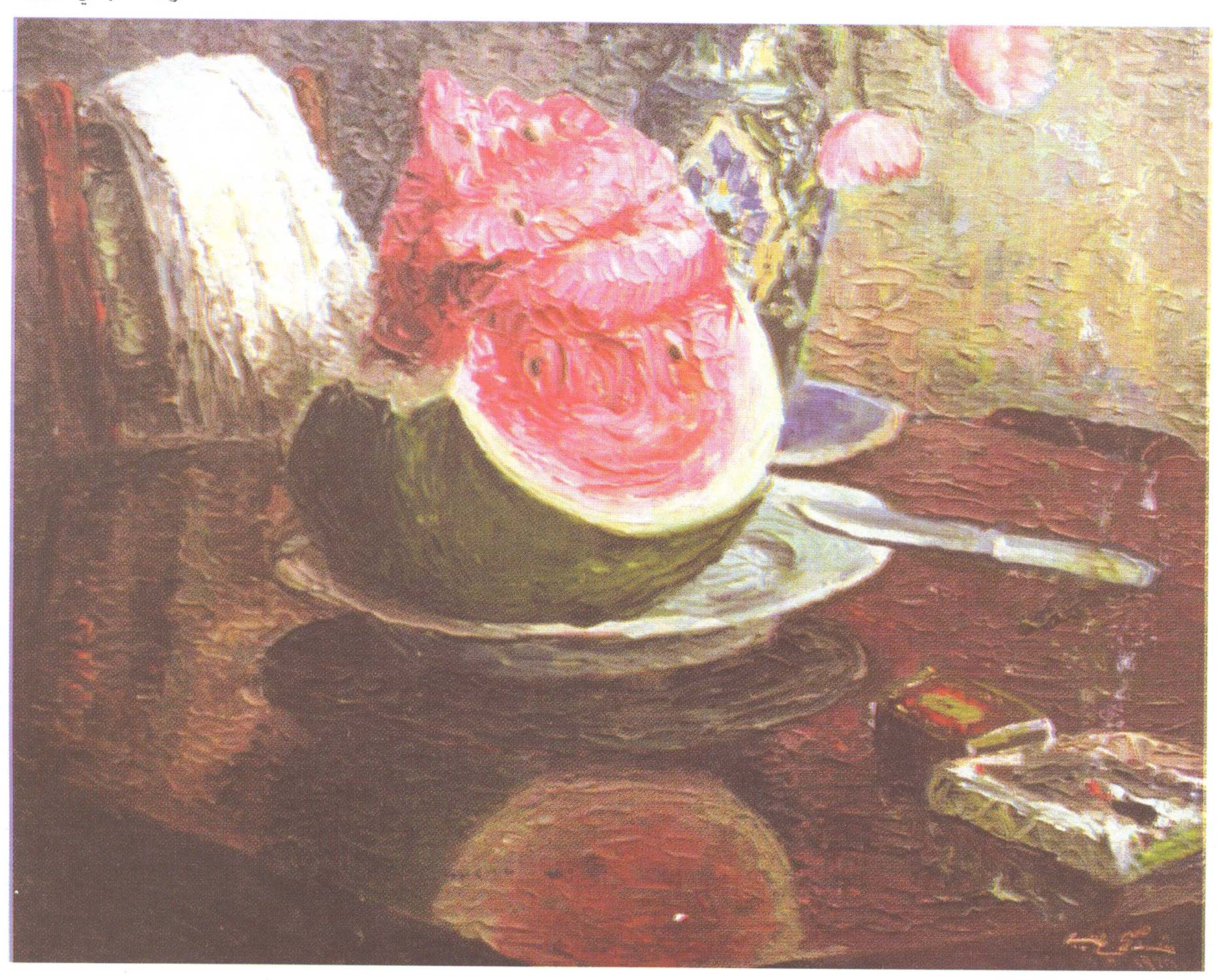
٢ - انطباعيّة ما بعد الجلاء

وحين تحقق (الجلاء) انعكس هذا الحادث على الفن التشكيلي شعوراً عاماً جارفاً ربطه بالطبيعة، وبأحيائها القديمة، فأصبحت الانطباعية الاتجاه الواسع الانتشار، الذي أكد على أهمية الواقع كقيمة لونية وإضاءة وشمس وبشر، ولهذا ازدادت أهمية الموضوعات المرتبطة بها من مناظر وأحياء ووجوه وطبيعة صامتة تنفذ استناداً إلى التجارب المستقاة من الطبيعة.



عبد القادر النائب

لوحة لصبحي شعيب



ولعل أبرز ما يعطينا فكرة عن هذا التحول الذي شهده الفن بعد الجلاء، هو حديث الفنان (عبد الوهاب أبو السعود)، إذ دخل مرة إلى أحد الصفوف الدراسية، وهو حانق على لجنة التحكيم التي أعطت الجائزة الأولى للوحة (زهور) التي رسمها الفنان (رشاد قصيباتي). إذ كيف تتفوق هذه اللوحة على لوحته عن (فتح الأندلس) التي رسم فيها (طارق ابن زياد). وهذا الحنق الذي عاناه يعطي فكرة عن المتغيرات التي شهدتها الحركة الفنية، والتي جعلت فكرة نبل الموضوع تنهار. ولهذا لا نستغرب إذا رأينا الفنان التقليدي ثائراً على هذا التحول. لا يستطيع فهمه، إذ يرى لوحة تمثل (زهوراً) تتفوق على لوحة أخرى تمثل موضوعاً قومياً، وتفوز بجائزة المعرض الأولى، وهذا يعني أن اتجاه التحكيم قد أسهم في تبني عدم أهمية الموضوع، بل أهمية المعالجة اللونيّة، ففقدت الموضوعات التاريخية دورها، أو انصرفت العناية إلى مواضيع من نوع يمكن وضعه في غرفة أو تعليقه على جدار، وجمال الموضوع أصبح يتمتع بالأهمية الأولى.

ولقد انعكس ذلك على الموضوعات الفنية التي أصبحت تنفذ في الطبيعة، وتمثلها، وبرز عدد كبير من الفنانين الذين جسدوا هذا الهدف، وحققوه، ولعل أهمهم (نصير شورى) الذي جعل اللوحة لوناً وانسجاماً ورؤية للجمال في الواقع والأشياء، وحساسية تلتقي فيها المشاهد الجميلة بالحس



نوبار صبّاغ

المرهف الذي يملكه الفنان، ويرى الأشياء من خلاله.

إن هذا الانصراف إلى الطبيعة وتقديس التعامل معها، يرجع إلى شعور عام طغى بعد رحيل الاستعمار، أن لا ضرورة للمواضيع التاريخية، وإن تقديس الطبيعة واكتشاف جمالها أكثر أهمية، لهذا فالجيل الشاب من الفنانين بدأ يتأثر بموضوعات الا نطباعيين، ويرسم تحت تأثيرهم، وهذا أعطى لهذه الحركة أهمية عقب الجلاء مباشرة.

ووصلت الانطباعية إلى قمة تعبيرها، حين بدأت تجعل اللون هو الأساس، وهكذا، أصبحت انطباعية (نصير شورى) لا تعني مجرد إضفاء مسحة ضبابية إلى المشهد وتمثيل الضوء وعلاقته باللون فقط، بل أصبحت معايشة للون وحساسية مرهفة تضفي الجمال على الأشياء، واختزاناً للمشهد، وتقديمه بحساسية الفنان الأصيلة.

وحتى نتمكن من فهم تطور الانطباعية بعد الجلاء يمكن أن نقارن لوحة (نصير شورى) التي تمثل الخريف بلوحة الفنان (ميشيل كرشة) وهي (خيمة عرب) لنكتشف كيف تحول اللون من رداء شفاف إلى تناغم لوني وتمازج، له الأهمية الأولى، إن (ميشيل كرشة) يقدم الواقع كما هو ببشاعته أحياناً ومخازيه، ولا يقوم بعملية تصعيد كما عرفناه، بينما يتجه الانطباعيون بعد الجلاء إلى الجمال، ويضفون هذا الجمال على الأشياء، بحيث نراه متغلغلاً في كل مكان، حتى ولو كان المنظر المرسوم لا يوحي به، إنه نظام جمالي له مفرداته الفنية، التي تعني استنباط الجمال من كل الأشياء، وفق علاقات اللون وحساسية الفنان.

وهذا يعني أن الحركة الانطباعية قد وصلت عن طريق العلاقات اللونية إلى أقصى أشكالها تعبيراً، فكان (نصير شورى) قد أعطاها النظام الضروري، كما فعل (محمود جلال) حين نظم التسجيلية، وأوصلنا إلى الكلاسيكيّة على أنها موضوع محلي له صياغة متميزة، ووفق عملية تجاوز وتركيب لعبت فيها عناصر وافدة أهمية كبيرة، ولعبت فيها المواضيع المحلية دوراً، استطاع (نصير شورى) أن يبدع شخصية فنية، لها حضورها، وإبداع الفنان واضح فيها.

وبرزت أسماء عديدة من الانطباعيين، إذ أصبحت هذه المدرسة تياراً كاملاً له رواده، واتجاهاته، منهم من أعطى اللون حرية وتحرراً كبيراً كما فعل (نوبار صباغ)، ومنهم من بقي ضمن حدود الأشكال التقليدية للوجه والمنظر والطبيعة الصامتة، ولكن الشيء الواضح هو أن هذا التيار أعطى سطوعا شديداً في هذه المرحلة، بل وصلنا إلى (فن) قريب الصلة بفئة صاعدة من الناس برزت بعد الجلاء وأحبت هذه الموضوعات، وتقاربت أذواقها مع هذا الإنتاج، وكان هذا اللقاء عفوياً، لكنه حقق هدف البرجوازية التي صعدت، وكانت بعيدة عن الفن التشكيلي بعداً تاماً، لكنها بدأت تدرك أهمية تجميل الأماكن باللوحات، ولعبت المعارض دورها في تطوير تذوقه، وهكذا أمكن خلق صلة بفئة من الناس وبطبقة مثقفة وناقدة بدأت تولي الفن عنايته، وهكذا ترسخت المفاهيم الأساسية، ولعل أهمها أن للفن هدفاً جمالياً، ويجعل اللوحة متعة بصرية لا حدود لما تمنحه للمتذوق، وبهذا يمكن أن تعلق اللوحة



فتحي محمد

على جدار أو بيت، وهذا يتفق مع أكثر تطلعات الفنانين في تلك المرحلة، إذ كان هدفهم من اللوحة لايتجاوز ذلك.

الواقعيّة

لقد ترابطت (الواقعيّة) مع (الانطباعية) بعد الجلاء، وتأثرا ببعضهما، وتداخلا في الإنتاج، ولقد حدث ذلك نتيجة للظروف التي شرحناها والتي جعلت (الانطباعية) تتمتع بالأهمية الأولى في هذه المرحلة، وذلك رغماً عن أن (الواقعية) كانت منفصلة عن الانطباعية في مراحلها الأولى في فترة الانتداب، إذ عرفنا الصيغة البدائية الأولى العفوية الأقرب للواقعية في تجارب (صبحي شعيب) و (عبد الوهاب أبو السعود) و(سعيد تحسين) و(خالد معاذ) الذين ألحوا على الموضوعات الإنسانية واستمروا في تجاربهم تلك، فلقد رسم (صبحي شعيب) لوحة (الحطاب) ليقدم لنا جهد هذا العامل، وعبرَّ في لوحته (العودة إلى القرية) عن مأساة أسرة من الفلاحين، كما رسم (عبد الوهاب أبو السعود) بعض الباعة الجوالين، وقدم(خالد معاذ) مشاهد تمثل البيوت القديمة والحارات، والأزياء الشعبية المختلفة، ولكن هذه الواقعية ظلت تسجيلية أحياناً أقرب للتعبيرية في بعض الأحيان، لكنها لم تخرج في موضوعاتها عن الأهداف الأساسية لحركة الرواد إلا بعد الجلاء.

ولقد برزت تجارب صبحي شعيب بشكل خاص، وقدمت نقداً للواقع، ورؤية متطورة فكرياً، وعلى الأخص لوحته (العميان الثلاثة) التي تقدم مشهداً إنسانياً لثلاثة عميان في إطار تسجيلي، وتعبيري متميز.

بينما اتجهت التجارب الأخرى إلى الصيغة التسجيلية الأقرب للواقعية، وللنقل الحرفي، مع إضافة جمالية لبعض الوجوه، وهكذا سيطرت الروح الانطباعية على هذا الطريق، وارتبطت التجربتان في أعمال فنانين كثيرين أمثال: (ناظم الجعفري) (عبد القادر النائب) و(عبد العزيز نشواتي) وغيرهم.

وهنا نلاحظ أن التجربة الواقعية التي عرضها الفن في مرحلة الجلاء قد ارتبطت بالانطباعية والتسجيلية ولم تأخذ شكلاً متميزاً عنهما، كما كانت عليه الحال في الواقعية الأوروبية، في القرن التاسع عشر، ولهذا لم تبرز أهمية هذه المدرسة إلا عند بعض التجارب التي استمدت حيويتها من موقف فكري للفنان جعله يعالج موضوعات إنسانية، وهذه الحالات نادرة، بينما ظل الفن يفهم على أنه نور ولون وعلاقة بالطبيعة يأخذ منها ويطور الأساليب الفنية الوافدة على ضوئها، ولم ترتبط لهذا السبب بموقف سياسي أو اجتماعي يعطيها الدور الأكث أهميّة.

الرواد ... والنحت

إذا كانت حركة التصوير الزيتي، قد استأثرت بالاهتمام، فذلك يرجع إلى أنها لعبت الدور الأكثر أهمية بين كل أشكال التعبير الفنية في مرحلة (الرواد)، وتأخر النحت عن التصوير الزيتي فترة من الزمن، لكنه لم يلبث أن تابع حركة التصوير الزيتي حتى وصل بعض النحاتين إلى النتائج ذاتها التي حققها المصورون الزيتيّون، وهذا يؤكد لنا ما سبق أن قلناه من أن ثمة عوامل أساسية في الواقع



أثرت على حركة الفن التشكيلي، وأوجدت التيارات والاتجاهات التي مارست دو رها في تطوير الأساليب وفي تعديل الاتجاهات الوافدة، وكان على النحات أن يطور أسلوبه ليتلاءم معها، ومن ثم ليبدع في النهاية.

إذاً تطورت الاتجاهات النحتية التسجيلية، التي قدمت البدائية التي لابد منها، وعبَّرت عن الرغبة بالمحاكاة، وقد مثل هذه البداية عدد كبير من النحاتين، برزت أهميتهم في فترة الانتداب الفرنسي، ومنهم (جاك وردة) و(وفا الدجاني) و(فتحي محمد)، لقد اختاروا مواضيعهم من الواقع، ونحتوا بعض رؤوس أشخاص معروفين، وذلك وفق صيغة أقرب للنقل والتسجيل منها للإبداع.

وتطورت هذه المواضيع بعد ذلك، وبدأنا نرى الوجوه التاريخية المهمّة، وبدأنا نلمس الاهتمام بالموضوعات أكثر من النقل والمحاكاة، وهذا يتفق مع التسلسل التاريخي الذي لمسناه حين تحدثنا عن التصوير الزيتي. (فتحي محمد) ينحت تمثالاً لإبراهيم هنانو ثم يقدم تمثال (أبي العلاء المعري)، و (محمود جلال) ينحت عدة تماثيل للأبطال العرب الكبار (خالد بن الوليد) و(طارق بن زياد)، وهكذا نرى الصياغة التسجيلية الأولى، والمواضيع التاريخية، التي تربط النحت بالواقع والمرحلة.

لكن (فتحي محمد) و(محمود جلال) يطوران أسلوبهما من هذه الصيغة إلى تجارب أكثر كمالاً وتطوراً فيما بعد، فيقدّمان لنا تجارب أكثر تحرراً من حيث المواضيع، وأكثر اكتمالاً من حيث المعالجة، ولسوف نشاهد ذلك في دراسة لتمثالين مهمّين وهما: تمثال (ابن رشد) للفنان (محمود جلال) وتمثال (المعري) للفنان (فتحي محمد).

يمكن اعتبار تمثال (ابن رشد) الشكل الأكثر كلاسيكية في حركة الفن التشكيلي، ذلك لأن (محمود) قد درسه ليعطي من خلاله النبل والأصالة، كما فعل في رسومه. فهو قد بحث عن تكوين يساعده على التعبير عن هذه الأهداف، لقد أجلسه على قاعدة مستقرة يكتب بهدوء، وأسهمت حركة الرجلين المتصالبتين في إشعارنا بالتوازن الضروري. إذ بذلت الحركة العمودية للتمثال وهكذا نرى اليد اليمنى تتحرك إلى الكتاب، وتتجه يساراً، بينما نرى الرجل تتجه على نحو يعاكسها، كما تظهر الرجل اليمنى حركة تعاكس اليسرى، ويتوازن التمثال من الحركات التي تدعم بعضها فنشعر بالاستقرار ويتجه الرأس إلى اليمين، واليد إلى اليسار، وهكذا نحس بالتنظيم ليكون العمل متماسكاً.

أما التمثال الآخر فهو تمثال (المعري)، الذي تجاوز فيه النحات الصيغة التسجيلية والنقل التقليدي ، حين يقدم لنا الوجه المعبر عن الألم، ولجأ إلى الحلول الباروكية التي استخدمت لتعطي التعبير خيالاً واسعاً وجده أقرب ما يكون للنظرة العلائية المتشائمة، نتيجة للأفكار التي طرحها (المعري) والتي أدت إلى اعتباره فيلسوف الشعراء، وشاعر الفلاسفة، وهكذا تشكلت اللحية بتعقيد وتضخيم أبعده عن المحاكاة، وقذفه إلى الخيال التضخيمي الذي يمثل الفكر الباروكي تمام التمثيل.

وهنا نلاحظ الفروق بين التجربتين، ذلك لأن (جلال) يركز جهوده على الصياغة النحتية المتماسكة، والخطوط الكلاسيكية الهندسية الصريحة، ويختصر التفاصيل، ليقنع بالتكوين الهرمي المتين الذي يدل على تحليل علمي للعمل ودراسة متأنية له، بلا عاطفة ولا مبالغة، بينما يتجه (فتحي محمد) إلى التعبير المبالغ فيه، وإلى استبطان النفس البشرية، فالتجاعيد واللحية والوجه تعكس هذا التضخيم، فكل شيء قد سخّر لإعطاء ما هو أضخم. بالاعتماد على المبالغة في الخطوط المتداخلة، واللينة.

وانتقلت الحركة النحتية من الصياغة الكلاسيكية الأولى إلى مرحلة تعتمد الخيال، وتتقارب مع تجارب الانطباعيين في التصوير الزيتي، ومثَّل هذا التحول عدة فنانين بدؤوا يبحثون في أعماق الوجوه عن الانفعالات التي أصبحت أكثر أهمية من التشابه أو التبسيط الكلاسيكي أو التضخيم الباروكي.

ويمكن أن نذكر من هؤلاء ا لفنانين الفنان (ألفرد بخاش) الذي نحت تمثال (أمومة) ، الذي يكشف لنا عن تأثر بالفنان العالمي (رودان)، وهذا يتوافق مع فترة الانتداب الفرنسي، وهكذا تطورت التجربة النحتية مع التصوير الزيتي، والتقت معها في رغبتها في التعبير عن الحركة، واللحظة، والانفعال.

إن تمثال (أمومة) يعتمد على ليونة الخط وعلى رشاقة الحركة، وذلك يخدم الهدف الأساسي وهو حنو الأم على وليدها، فقد انتزع النحات فكرة الحنو وجسَّدها، لهذا نرى المرأة وهي تحمل ابنها. وأسهمت فكرة إطالة الجسد البشري في إكساب التمثال فكرة عميقة هي لحظة من لحظات حركة المرأة لتنقذ ابنها، وهكذا خدمت الصيغة التي اختارها النحات الهدف الذي سعى له.

وصلت (التجربة الانطباعية) إلى أقصى أشكالها تعبيراً وارتباطاً بالمفاهيم النحتية المتحررة عند (فتحي محمد) الذي اعتمد على الحركة كشيء أساسي، وأولى العاري الأنثوي أهمية كبيرة، واكتشف دور العوامل الداخلية، التي تبرزها الحركة والتعبير والوضعية، وهذا ما نكتشفه في تماثيله المهمّة (المرأة المفكرة) و(الجمال الأنثوي العاري)، وهنا نرى مدى تأثره بالفنان (رودان)، ومدى نقله لتجارب أكثر حداثة مما عرفناه حتى الآن.

(فتحي محمد) في تمثاله (الموجة)، يقدِّم لنا غرق شخصية تحت تأثير موجة حادة من مياه البحر، فالحياة التي تمثلها هذه الموجة قد قامت بحركة دورانية تلف الناس وتغرقهم إلى غير رجعة، وهكذا قدَّم المشهد الدرامي والصياغة الحديثة، والتراجيديا الإنسانيّة كلها عبر تمثال صغير.

وهكذا وضع (فتحي) أسس النحت المعاصر في سورية، ولكنه لم يعش ليتابع الطريق، بل توقف في لحظة عطاء، فكان القدر قد أوقف تجربة كانت واعدة بالكثير من مرحلة البداية.

وكل ذلك يكشف عن مدى ترابط حركة النحت مع حركة الفن التشكيلي من حيث مراحل التطور والتماثل في الأهداف في مرحلة الرواد، إذ نلاحظ دوماً الاتجاهات الوافدة تسعى لتأهيل نفسها عن طريق بحث في الواقع عن المواضيع، أو عن الصياغات الملائمة، حتى يأتي نحات متميز بالتركيب المتميز، الذي يربط الفن بالواقع ومشكلاته.

خاتمة

ومن دراستنا لحركة الفن التشكيلي عند (الرواد) يمكن أن نستنتج عدة أمور مهمّة نستخلصها مما سبق، وهذه الأمور تدل على مدى رغبة الفنان التشكيلي في رسومه ومنحوتاته لتعريب الفن، وإدخاله إلى الحياة المعاصرة، هذا الفن الذي كان دخيلاً على حياتنا في بدايته، والذي أصبح الآن مترابطاً معها ليسعى لإيجاد الصيغ الفنية الملائمة لظروف الواقع الذي نعيشه، ولهذا لم تستطع التيارات الغربية عن هذا الواقع أن تعيش، ولم تستطع الاستمرار في البقاء، وبقي منها ما كان قادراً على إثبات وجوده عبر ارتباطه بالواقع الذي نعيشه. وحين تبدلت الظروف تطورت الأساليب وتعدلت لتتلاءم معه، وبالتالي بحث الفنان في تراثه وواقعه، وفي التيارات العالميّة عما يساعده للتعبير عن هذا الواقع. وهكذا أوجد الفنان التركيب لثنائية المحلي المعاصر والتراث، وذلك عن طريق دمجهما معاً، وعن طريق الاستفادة من كل العناصر، لكنه بدأ بعد (الرواد) في تطوير أسلوبه الفني ليكون حديثاً رافضاً الصيغ التقليديّة. وهكذا حل جيل جديد من الفنانين محل جيل الرواد، وقدَّم تطلعات جديدة ملائمة لظروف جديدة.

بيولوجيا الحياة
في إيقاعات اللوحة الحديثة

أديب مخزوم *

تشير الدراسات الطبية الحديثة إلى أن الموسيقا والألوان هما من أرقى أنواع منشطات الحياة و الصحة، إذ أثبت العلم الحديث أن إيقاعات خطوط الرسم، شأنها شأن الإيقاعات اللونية، تؤثر تأثيراً مباشراً على الجهاز العصبي، إذ يمكن لكل إيقاع أو أكثر أن يؤثر على جزء ما في المخ، فتخدره بالقدر الذي يتيح فرصة الاسترخاء ، واستجماع الإرادة للتغلب على مسببات الألم و استعادة النشاط والحيوية.

اللون وتأثيراته المذهلة

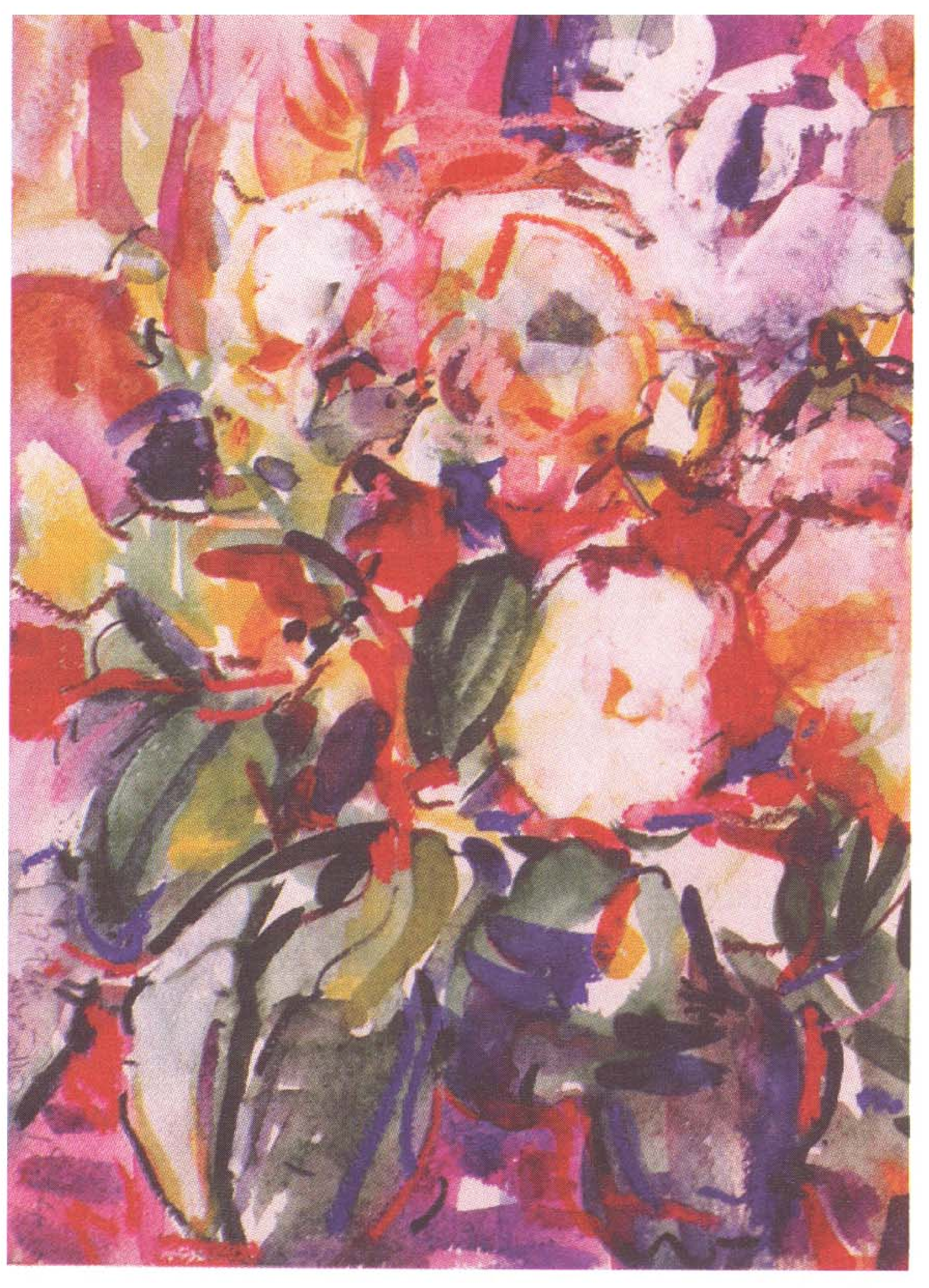
فالألوان بإيقاعاتها المختلفة، ذات تأثيرات مذهلة على الحالة النفسية للإنسان، وحتى على الحيوان والنبات، كما أثبتت التجارب، ولقد احتلت الألوان موقعاً فعالاً في الطب الحديث، لدرجة أننا بتنا نسمع أن في الولايات المتحدة الأميركية جمعية متخصصة في هذا المضمار (هي الجمعية الوطنية للعلاج باللون).

ومما يقال في هذا المجال أن الموجات اللونية البطيئة المقروءة في لوحة تشكيلية حديثة لها تأثيرات مغايرة لتلك التي تحدثها الألوان الصاخبة والمنفعلة والسريعة. ومن هذه الدراسات خرج العلماء بحصيلة من المعلومات عن العلاقة بين إيقاعات اللون والمخ أبرزها أن الألوان العالية أوالصاخبة تؤدي إلى التوتر العصبي، وعلى العكس من ذلك فاللمسات والحركات اللونية الهادئة تؤدي إلى الاسترخاء والارتياح، كما أثبتت الدراسات أن للألوان تأثيراً مباشراً ليس على العواطف فحسب، بل على المخ نفسه. و من هنا انطلقت فكرة العلاج باللون، لأن لكل درجة لونية أو درجة إيقاعية مرتفعة أو منخفضة وظيفة من شأنها أن تؤثر على الجملة العصبية، و بالتالي على كامل عناصر الجسم. كما أن هناك درجات لونية عفوية قد تزيد حدة الذاكرة، و بعضها الآخر قد يضعفها. ولقد تم طلاء الجدران في أحد المصانع خلال تجربة انتهت إلى أن الإنتاج وصل إلى الذروة ،عندما كان العمال يعملون في تلك القاعات.

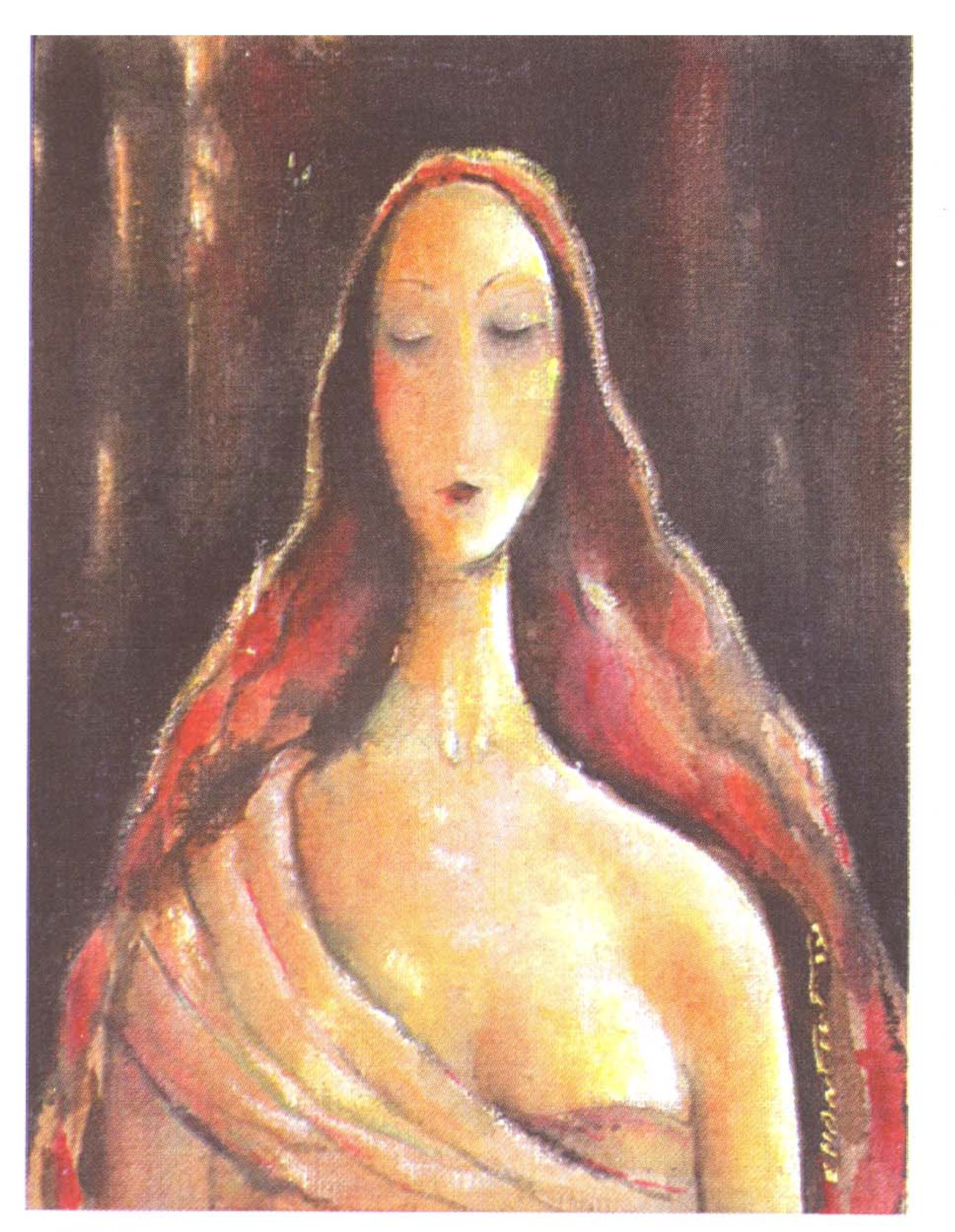
والأهم من ذلك كلّه أن الألوان باتت اليوم تستخدم في علاج العديد من الأمراض (من ضمنها أمراض السرطان والصداع المزمن وآلام العمود الفقري، والنخاع الشوكي والأمراض النفسية المزمنة والاضطرابات القلبية..) و الواقع أن العلاج بالألوان ليس جديداً، فهوقديم جداً، يعود إلى المصريين القدماء الذين كانوا أول من استخدم الموسيقا واللون

---

* فنان وناقد تشكيلي

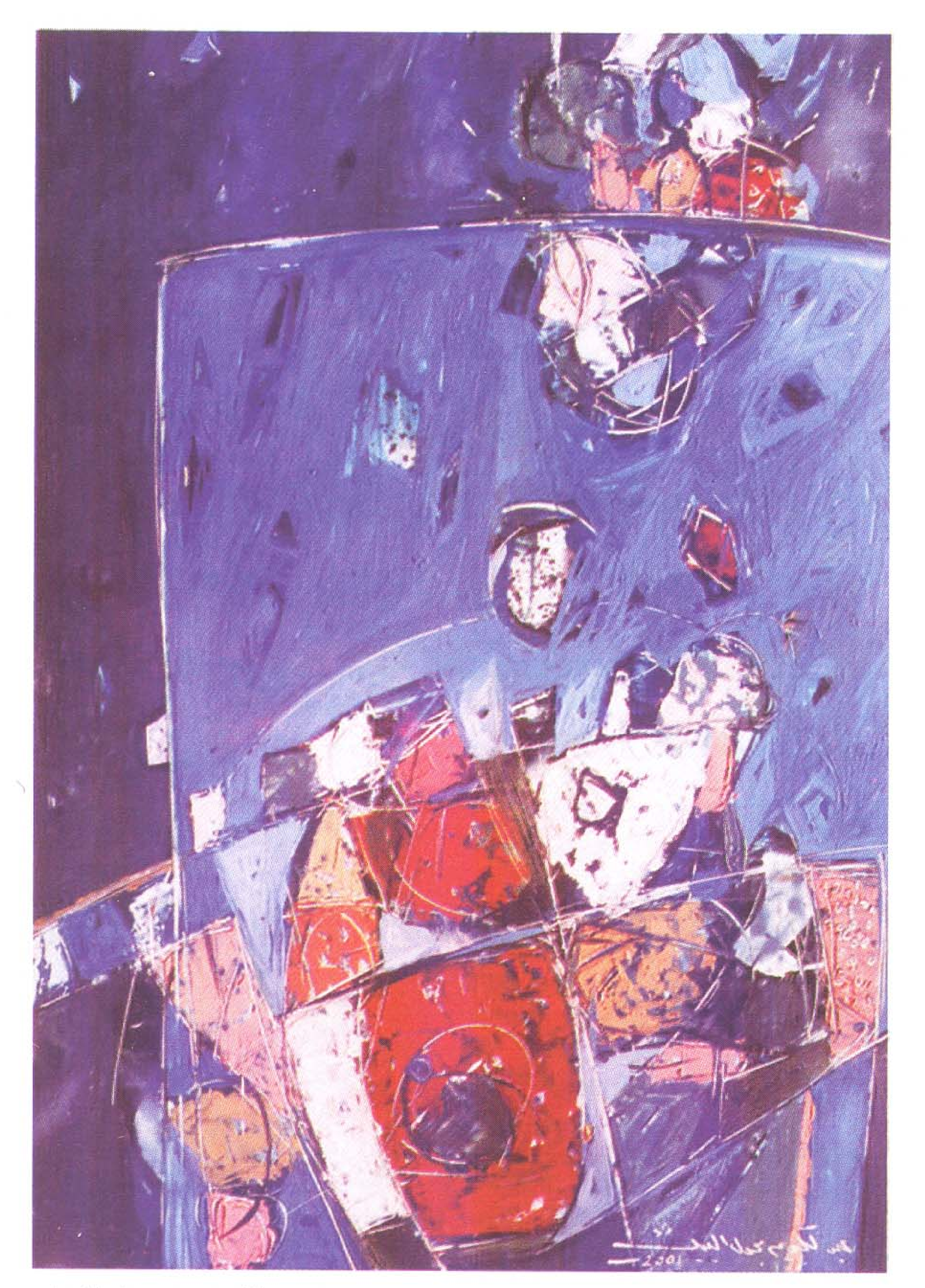


هالة مهايني

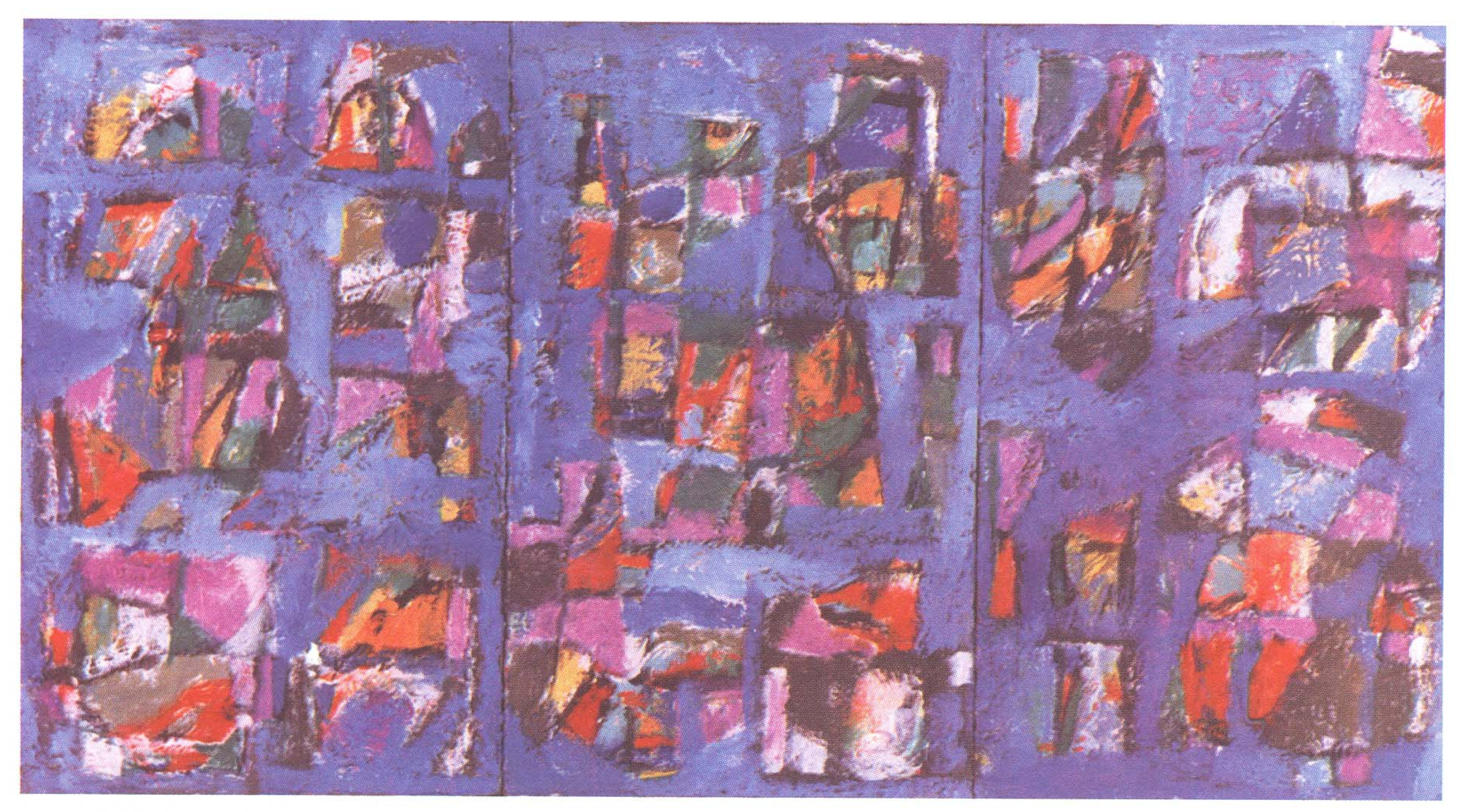


حمود شنتوت

في العلاج، وهذا الاتجاه العلمي في استخدام اللون، يسعى إليه العالم كله اليوم، بعد أن تأكد لدى العلماء حقيقة أن الإنسان عندما يرى إيقاعات لونية معينة، فإن الغدد النخامية تفرز كمية من مادة اسمها (الاندروفين) بكمية أقل من شخص يبقى بعيداً عن تأثيرات اللون. وقد توصّل فريق من الأطباء في أمريكا إلى أحدث طريقة للاستشفاء عن طريق القيام بتمرينات نفسية بوجود مساحات وحركات لونية مدروسة ومعدة لهذه الحالة. وقد قام المختصون بهذا المجال في عواصم ومدن الفن الكبرى، بخطوات مهمّة في مجال العلاج باللون والموسيقا. وعلى رأسهم البروفيسور (رودي). ولقد حقق ما يشبه المعجزات من دون استخدام العقاقير الطبية. و كثيرا ما نجح، خلال أسابيع معدودة، في تحويل مرضى سادت التعاسة حياتهم، إلى أصحاء تغمرهم البهجة ولا يعكر صفوهم شيء.



عبد الكريم مجدل البيك



اسعد عرابي

أما عن نوعية الإيقاعات اللونية والموسيقية التي كانت ترافق التمارين، فكانت هادئة كثيراً، ثم هادئة ثم صاخبة قليلاً.. ويعتبر (رودي) صاحب خطوات الاستشفاء بالموسيقا واللون التي بلغت شهرة عالمية. وتستهدف بالدرجة الأولى، إعادة عمل أجهزة الدم والتنفس إلى طبيعتها بعد الإصابات المرضية.

طريقة العلاج تعمل على تركيز الذهن والمشاعر، وحصرها في سماع الموسيقا والتفاعل الحسي والحركي مع اللون وإيقاعاتهما تحت الرقابة الطبية، مع إضافة بعض التدريجات المدروسة، مما جعلها طريقة علاج طبية متكاملة.

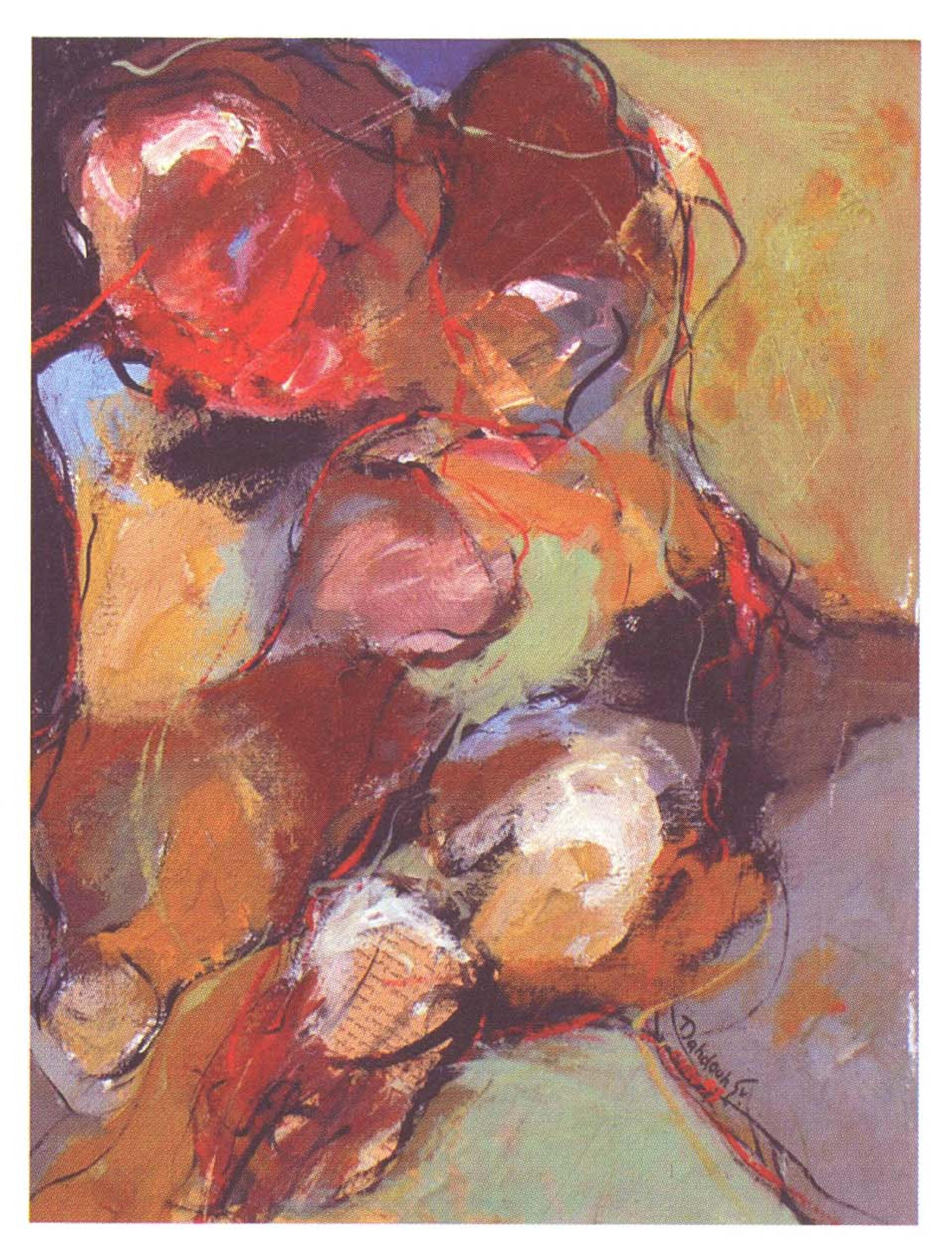
هكذا يمكننا القول إن العلاج باللون قد حقق نجاحاً باهراً، لم يكن بالإمكان تحقيقه باستعمال الأدوية، وكانت أولى النتائج قد أكدت أثر وفاعلية الألوان والموسيقا في تنشيط مجموعة من المواد الطبيعية ويرى أحد أشهر العلماء في الولايات المتحدة، أن هذا الاكتشاف سيحدث تغيراً جذرياً في الآراء المعروفة عن كيمياء الآلام.

و تفيد الإشارة إلى أن العلاج باللون والموسيقا ليس له مضاعفات جانبية على الإطلاق، وهذا يؤكد مرة جديدة أنهما من العناصر الجوهرية في البناء الروحي للإنسان، وبالتالي يحملان قدرة هائلة على خدمة المحبة والسلام.

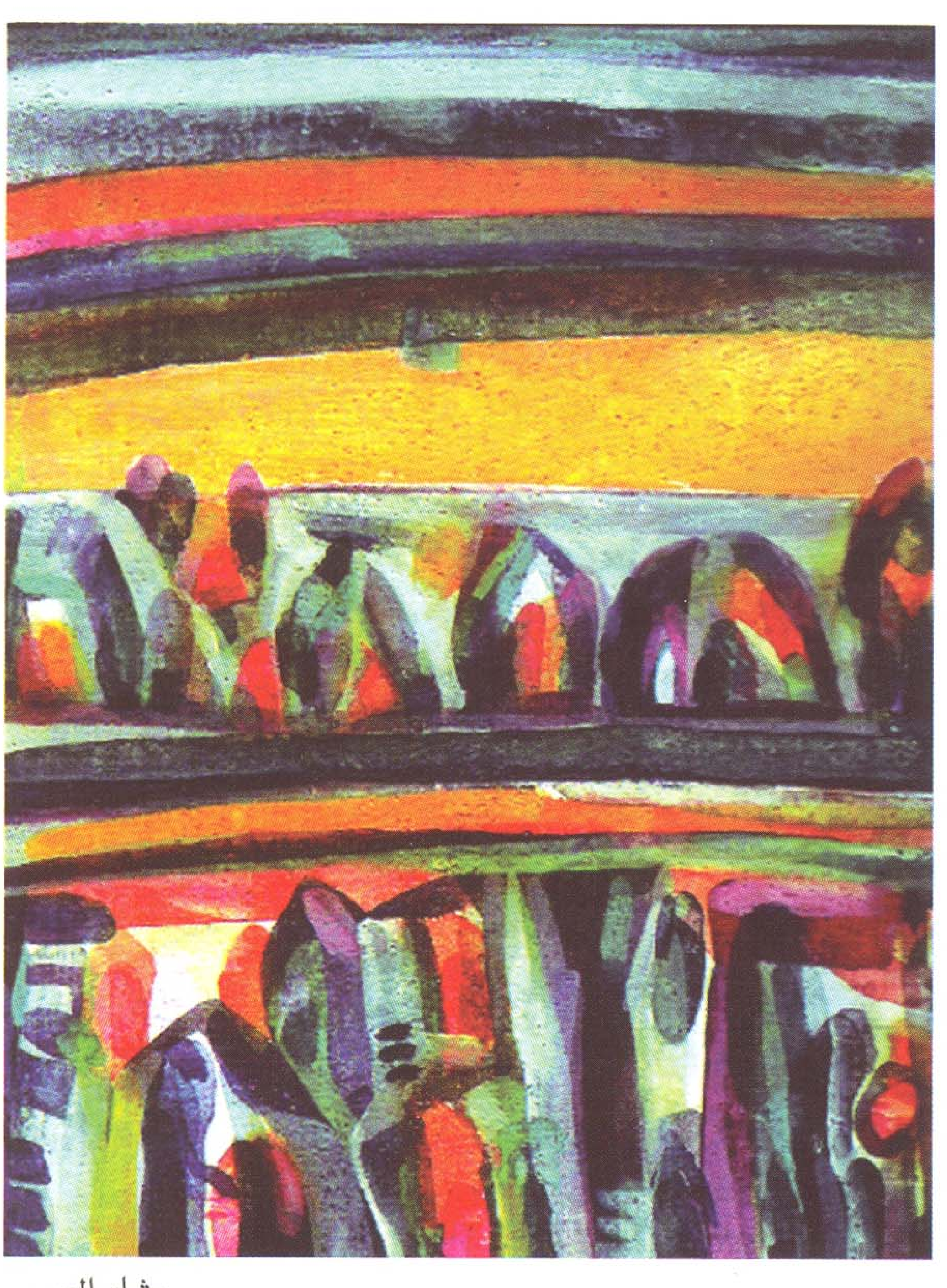
وعلى هذا الأساس يمكن للفنان التشكيلي والمؤلف



حكمت نعيم



باسم دحدوح



بشار العيسى

الموسيقي أن يقوما بدورهما الحقيقي حين يستطيعا تطوير فنهما بما يخدم الإنسانية، فالفن العصري والراقي يستلهم الماضي، ويذهب به إلى الحاضر والمستقبل . لكن مع الأسف والألم فإن العبث التشكيلي والموسيقا التي ترافق الغناء الهابط اليوم باتت لهما تأثيرات سلبية، لا تشفي الإنسان من الأمراض، وإنما تزيد من مشاكله الصحية والنفسية، ولهذا فالمطلوب توعية الأجيال الناشئة بأهمية الرجوع إلى العمل الفني المدروس والموزون في التشكيل والموسيقا معاً، ومتابعة المسار الإبداعي الذي صاغه عباقرة النغم العربي في القرون الماضية .

ولأن الألوان ترتبط بالأحاسيس، فإن العديد من المعالجين النفسيين يستخدمونها ليتمكنوا من اختراق مشاعر الأشخاص. فمثلاً يطلبون منهم الرسم بالألوان ليعبِّروا عن أنفسهم بحرية تامة. فإذا استخدم أحدهم الأزرق أو الأخضر على سبيل المثال، فمعنى ذلك أنه يحتاج الهدوء والتقرب أكثر من الطبيعة. و بشكل عام تم تصنيف الألوان حسب قدرة كل لون على العلاج من مرض معين، و على سبيل المثال، تركز المستشفيات على لونين أساسيين هما: الأبيض والأخضر لتهدئ أعصاب المرضى، فقد ثبت أن الألوان تلعب دوراً أساسياً في وظائف الجسم، لأن لكل منها قوة ارتدادية تدخل عيوننا فتؤثر على الغدد التي تتحكم بالهرمونات.

و يمكن للون معين أن يحدث استجابة نفسية، لأن الانفعال يرتبط بذاكرة اللون وبمدلوله المادي، و بعض الأشخاص يستعيدون مشاعر سلبية عند رؤيتهم لوناً كان قد ارتبط بتجربة سيئة. وبصورة عامة فالألوان تلامس العين مباشرة، فنشعر بالراحة والهدوء مع الألوان التي نحبها، في حين تدفعنا الألوان التي لا نحبها إلى الشعور بالقلق والتوتر والاضطراب.

و هكذا نرى أن الألوان التي تحيط بنا أوالتي نشاهدها في لوحة أوفي معرض فني تشكيلي يمكن



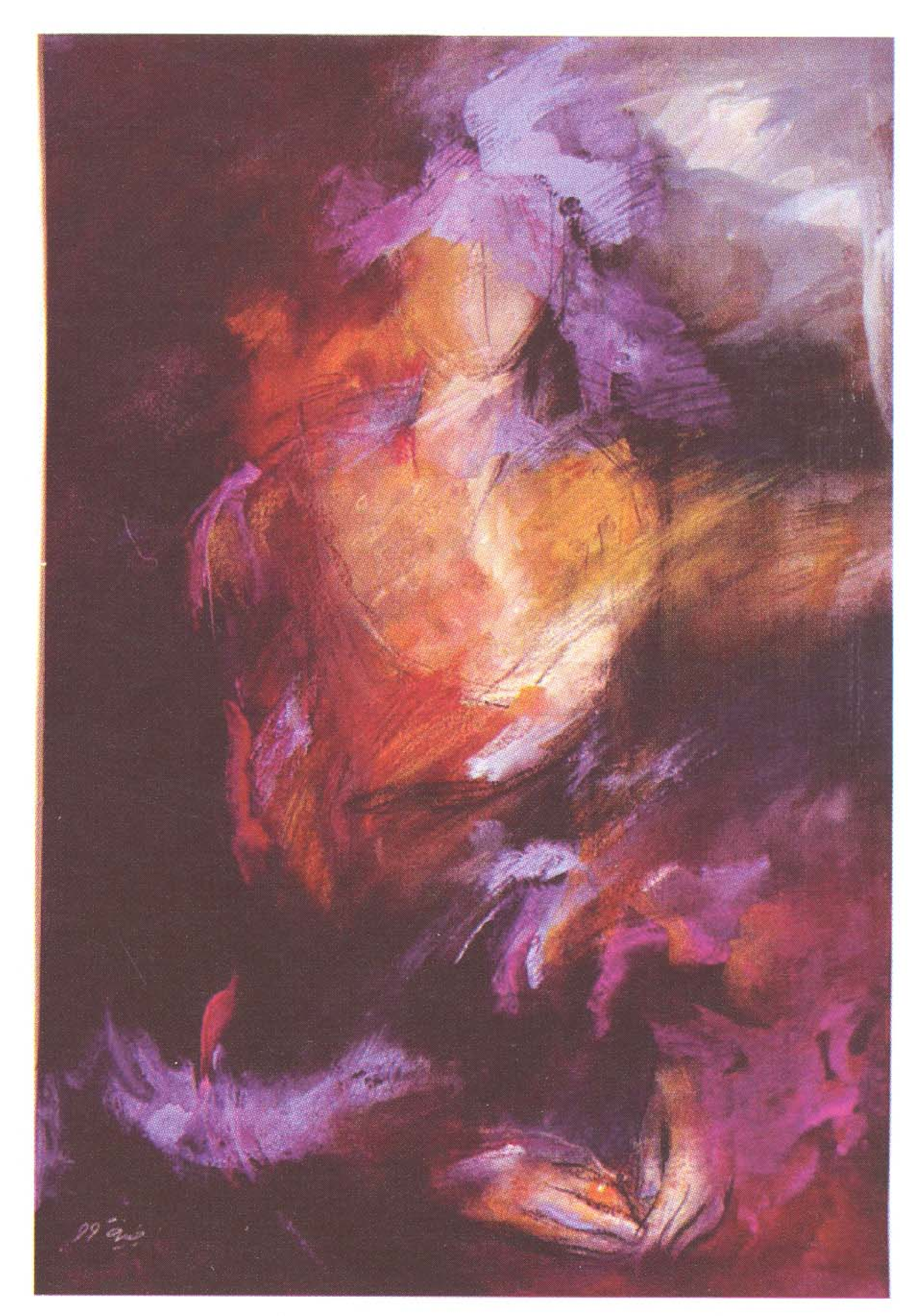
وليد الآغا



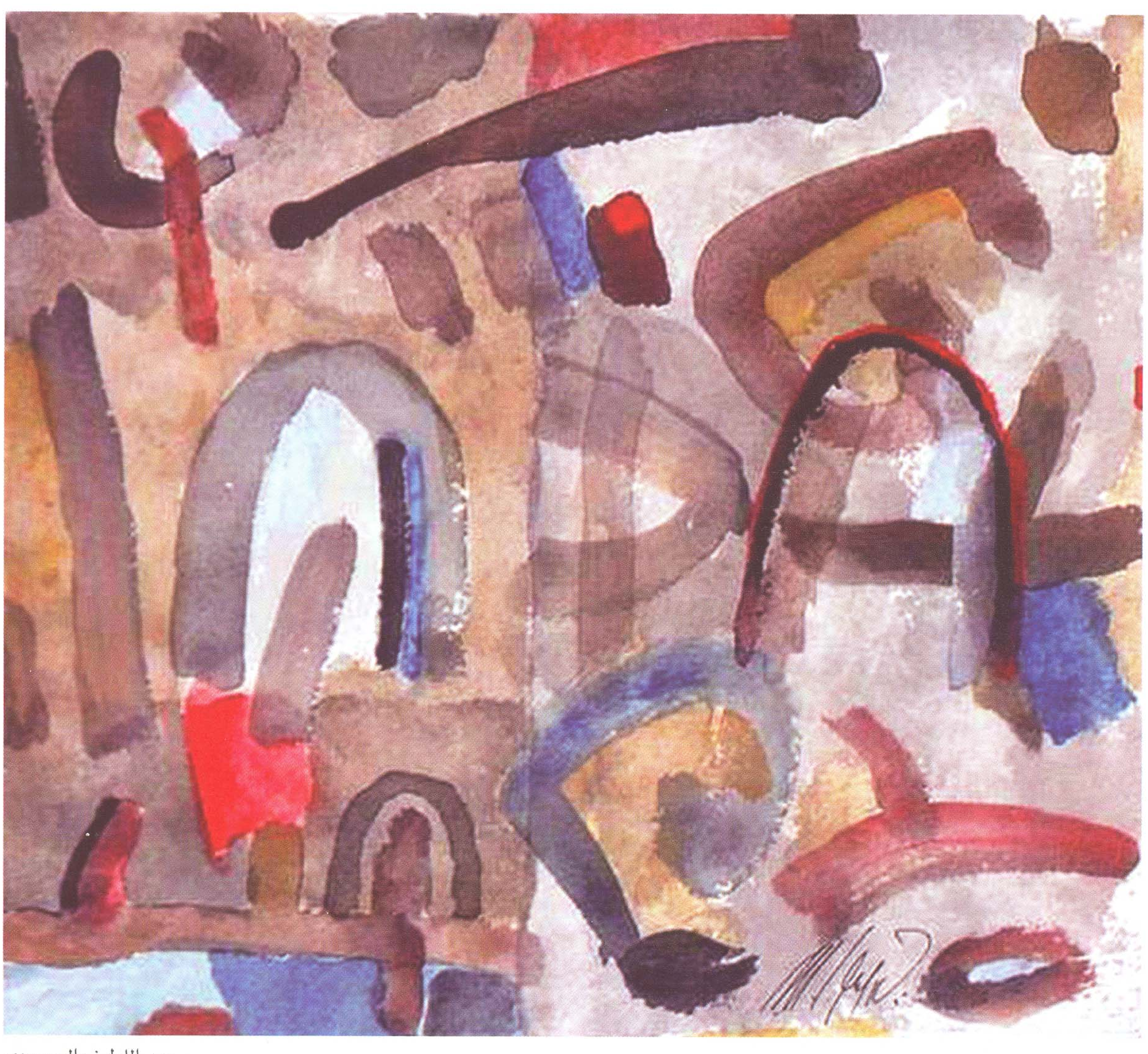
صفوان داحول



عماد جروا



لجينة الأصيل



عبد اللطيف الصمودي

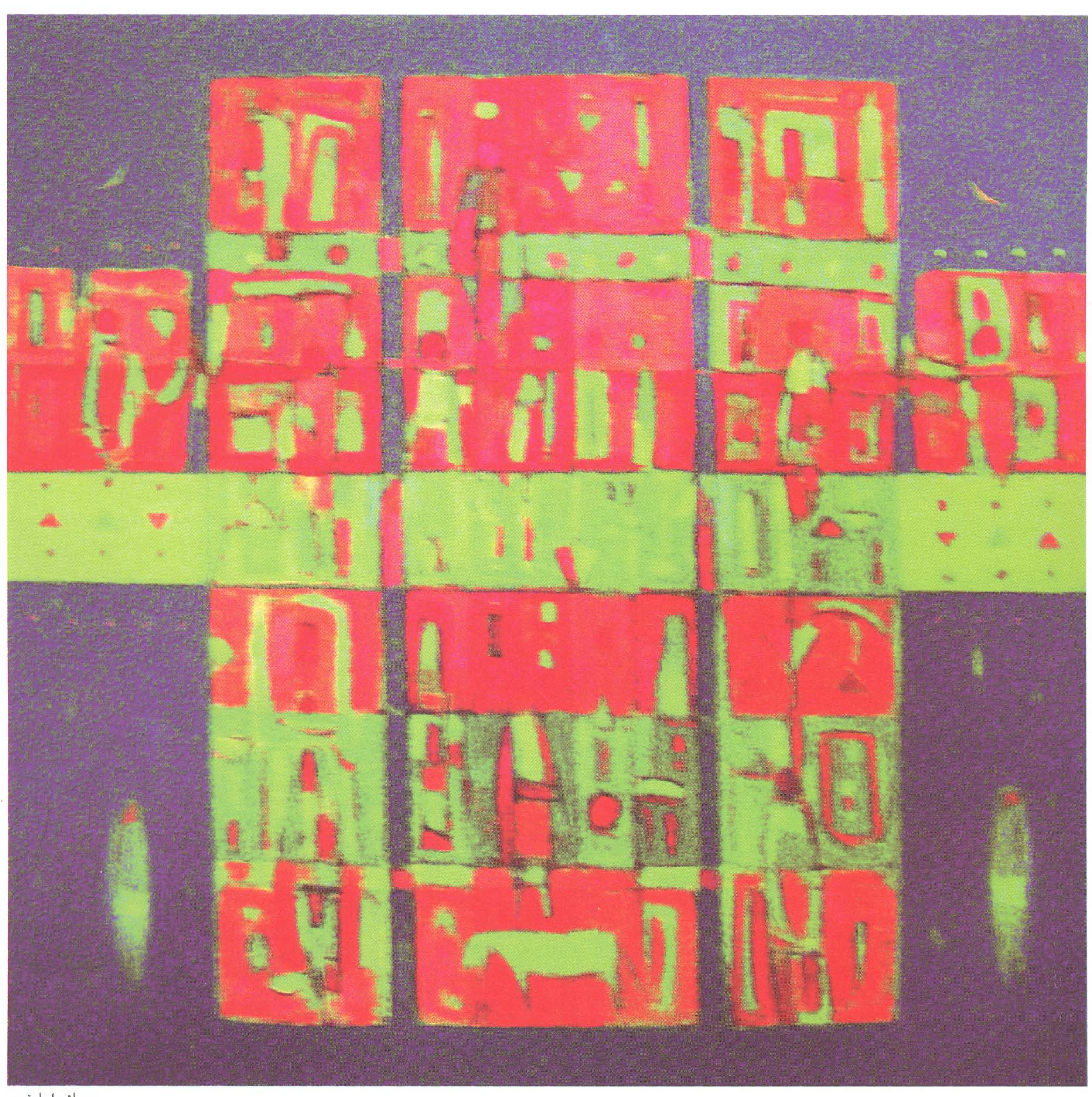
أن تؤثر على مشاعرنا، ولهذا فإن العلاج الحديث باستخدام الألوان هوعلم قائم بحد ذاته، يشير إلى أن كل عضو في الجسم يرتبط بلون معين.

ولا شك بأن اللوحة تدل على ميول الفنان مثلما تدل على حالته النفسية الذاتية ككل، والألوان شأنها شأن الكلمات من الممكن صياغتها بطريقة معينة لتعطي صورة بيانية عن الفنان و مزاجه و تحولات الانفعال لديه أثناء إنجاز اللوحة. فاللمسة اللونية الهادئة تعكس حالة نفسية هادئة، وعلى العكس فإن اللمسة المتوترة والسريعة تعكس حالة من التوتر والانفعال والقلق لدى الفنان. والمدلول الرمزي للون في الفن يتغير من زمن إلى آخر، ومن مكان إلى مكان، كما يتغير لدى الفنان الواحد، بحسب الحالة التي يعيشها أثناء إنجازعمله الفني.

ومن هنا سقطت في الفن التشكيلي، و منذ سنوات طويلة، البدهيات التي كانت تقول أن لكل لون في اللوحة مدلولاً رمزياً معيناً أو محددا. وهذا يعني أن الألوان في الفن التشكيلي تعكس مظاهر التنوع في الأحاسيس والأفكار، بحيث تصبح المدلولات الرمزية للون خاضعة للتأويل والاجتهاد اللا محدود.

مسار ذاتي - بيولوجي

والمعطيات الجمالية الحديثة تشير أن لكل خط



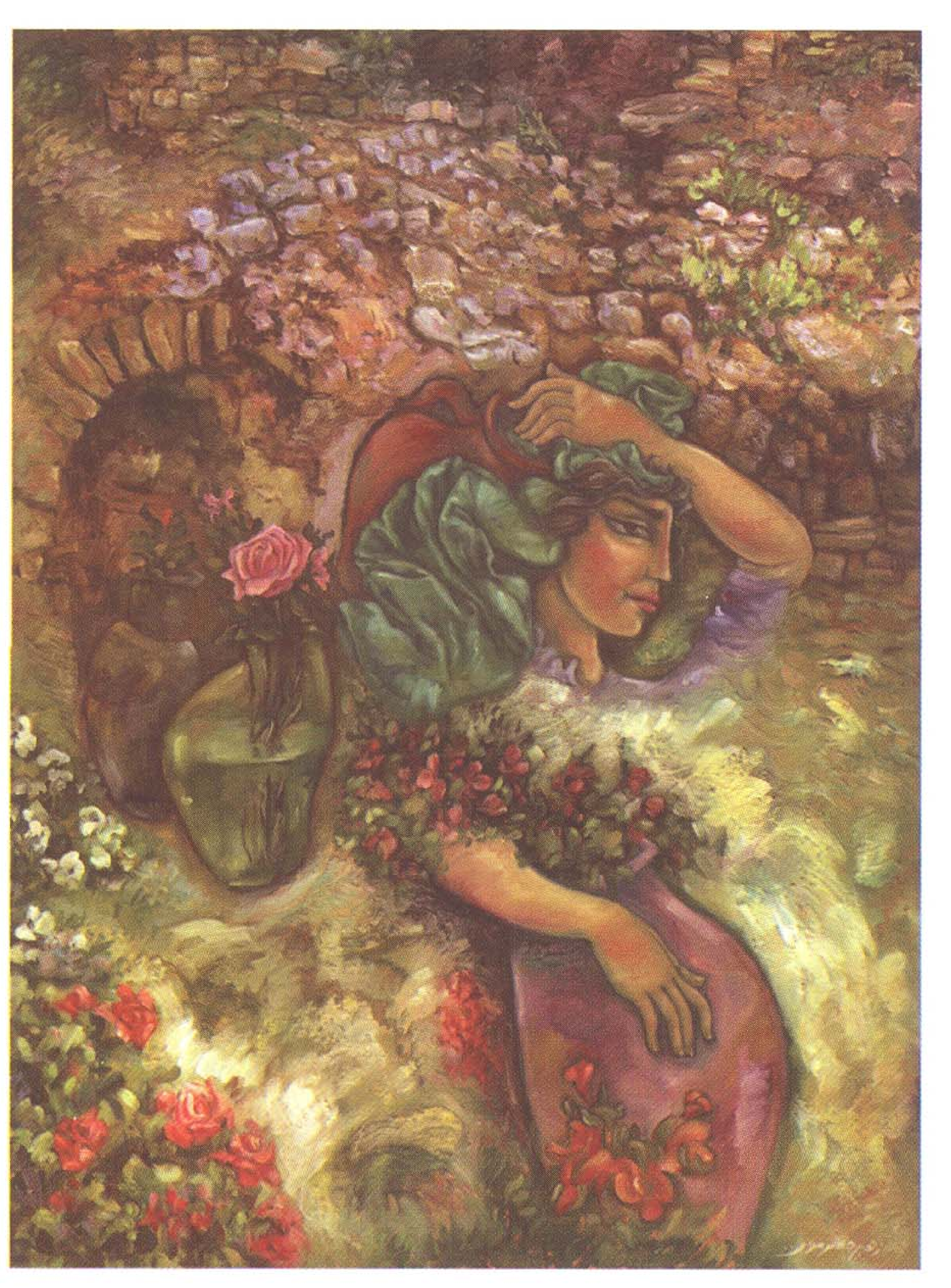
هيال ابا زيد

ارتجافات معينة تلتقط مباشرة ضربات القلب، وإيقاع الدورة الدموية وتحولات الانطباع الشعوري واللاشعوري في الشخص، وهذا ما أكده العلم الحديث أيضاً. حركة النقطة ملتصقة بالذات الإنسانية كبصمات الأصابع وملامح الوجه وشكل العاطفة، إنها محكومة بالتعقيدات البيولوجية والفيزيولوجية والعضوية والسيكولوجية (الحقائق المحيرة اللاواعية العملية النفسية الآلية للأحلام) من هنا نجد أن النقطة المتحركة على سطح هندسي أو سطح تضاريس ليست حالة اعتباطية بل عملية ومسار، والنقطة المتحركة (الخط) من هذا المنطلق تبدو بمثابة مقطع يسجل لحظة معينة من حركة الإنسان الدائمة بكل ما فيها من تقلبات ذاتية وتموجات عاطفية وانفعالية .

فالحركة الارتجالية الفورية للخط تجعلنا نتحسس ونحدد القوى الخفية الكامنة داخل النفس ،دون اللجوء إلى أدوات علمية أو سيكولوجية معقدة ، وهكذا نجد أن النقطة المتحركة (خط الرسم) تحدد الصفة الداخلية للذات الإنسانية . فالنقطة هي الحد الفاصل بين الوجود

الذاتي وعدمه على سطح اللوحة، أو بين الوجود الطبيعي "العضوي" والوجود اللاعضوي، الأثر الإنساني على سطح اللوحة (النقطة المتحركة تخلق خطاً والنقاط المتحركة مجتمعة تخلق خطوطاً منفصلة أو متشابكة) تبلغ من العفوية والتلقائية ما يجعلها تلغي كل شيء يقوم بدور مباشر في سياق التعرف على الأنموذج العضوي أو المادي . أي تخلق رموزاً معقدة لا نسخاً مطابقة للجسيمات العضوية أو المادية . فالوجود الذاتي اللاعضوي يبدأ بمجرد تحريك النقطة على سطح اللوحة ولا ينتهي إلا بفناء هذا السطح . الخطوط الحائطية العشوائية من هنا تتخذ طابعاً ذاتياً ، لأنها نتاج إنساني آخر الأمر وتأخذ طابعاً ذاتياً معقدا وإن كانت خطوطاً ارتجالية غير واعية .

النقطة المتحركة بتلقائية وانفعالية (الخط) إذاً أنموذج تجريدي ذاتي شديد الحساسية والتركيز



زهير حضرموت

محمود حماد



إدوارد شهدا

والتعقيد . ولهذا السبب تنطوي حركة فرشاة الألوان " الخطوط المتحركة مجتمعة " على توسع هائل في الإدراك النفسي، وبفضلها يكتمل التعبير عن عملية الرؤية الذاتية و سبر أغوار النفس. فالتعبير باللون المجرد إذاً محاولة مشروعة لأنه يعكس ذات الفنان وذات الإنسان (أي إنسان) إضافة إلى ما يحققه من جمالية ومسرة ومتعة بصرية وروحية وحساسية عالية. والتشكيل الحديث لا يهدف إلى رد الواقع المادي أو العضوي إلى سطح ذي بعدين ، إنما هو يرده داخل ثنائية الأبعاد هذه بنسق من الرموز النفسية اللامادية و اللاعضوية التي تدل على الذات ولا تردد الشيء أو تترجمه مثل الكتابة الهيروغليفية على سبيل المثال .

يقول الفنان الراحل شاكر حسن آل سعيد الذي أطلق بيان البعد الواحد في مطلع سبعينيات القرن الماضي : "أما من حيث المبدأ فإني سأعيشها كلوحة أول الأمر وكل ما عدا ذلك سيكون امتداداً لها ،أي إني سأعيش حياة اللوحة. ويتابع قائلاً: أنا الخط أو الشكل الهندسي أو الشكل اللاشكلي (أي التجريدي) قد أكون اتجاهاً وقد أكون حدوداً لشكل، بيد أن حقيقتي الحضارية تنص على أني حركة، وامتدادي وراء التاريخي يجعل مني اتجاها، هنا سأقول عن نفسي طالما كنت حركة ،فأنا أبدو كخط، في حين أني أستحيل إلى اتجاه فحسب حينما أبدو كنقاط مجتمعة، والنقاط المجتمعة هي البرزخ من النقطة إلى الحرف ،وهكذا فأنا هذا الشيء سأكون لا شيئ حينما أستقر في أزلي، وبذلك أكتسب وجودي الروحي والذاتي في آن واحد .

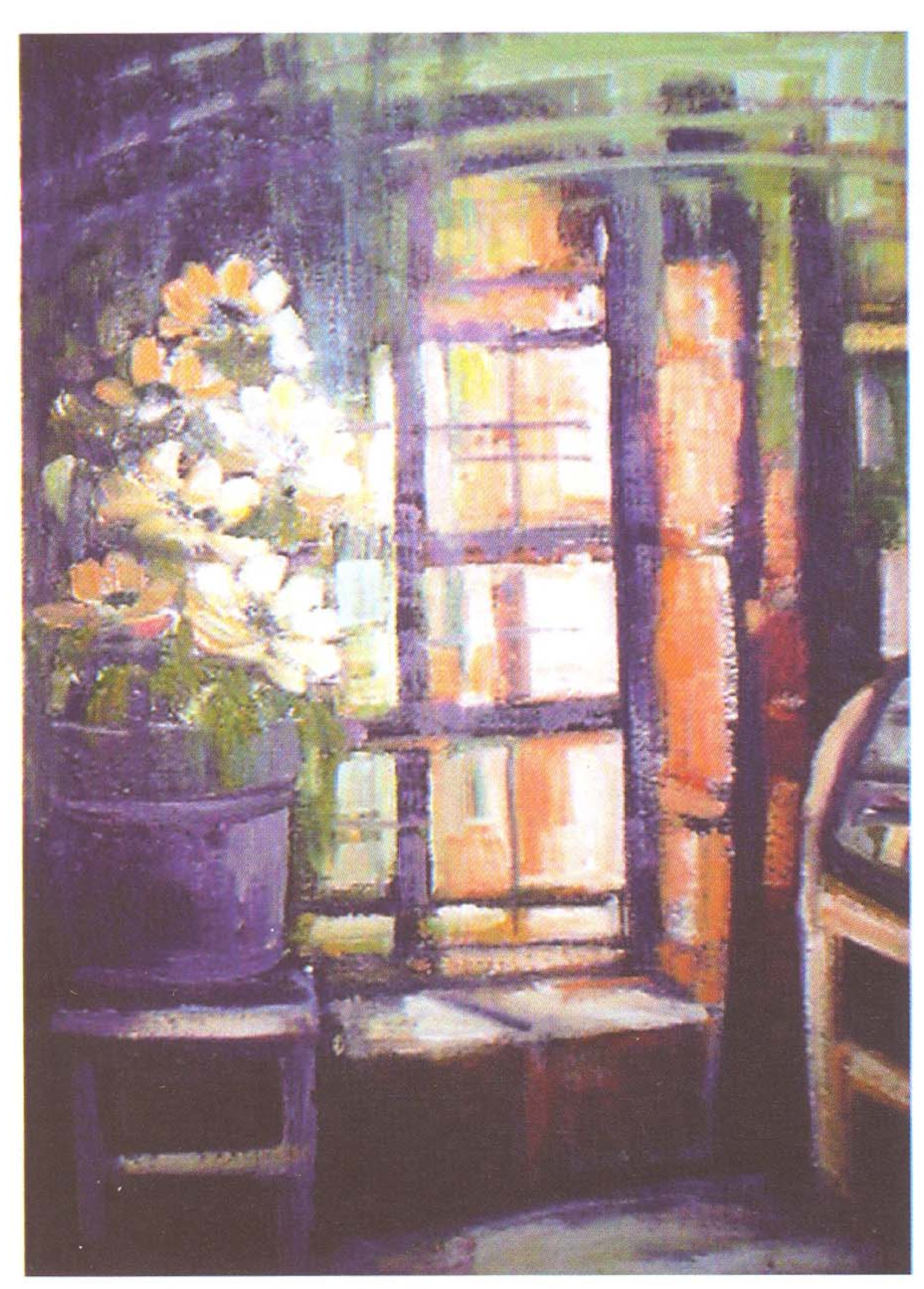
نقطة الالتقاء أو نقطة الارتكاز الأسلوبي

كيف نقرأ اللوحة الحديثة إذاً من وجهة نظر ذاتية وبيولوجية؟ إننا نحقق ذلك بالبحث عن نقطة

فؤاد ابو سعدة



جريس سعد



ليلى طه



فريد جرجس

الارتكاز الأسلوبي أو نقطة التقاء تثير الروح ، عبرها نخترق الحاجز الأدبي أو الوسط الثالث ما بين العوالم الداخلية في اللوحة وعين المشاهد، ونكشف عن الخط البياني التصاعدي الذاتي في اللوحة الحديثة .

في كل مرة أقف في معرض تشكيلي أتساءل : هل باستطاعة هذا المعرض أن يمنحني أزلي، ويكشف عن الخط التصاعدي الأسلوبي؟ في البداية يبدو كل شيء مرتجاً ، وتبدو الرؤية ضبابية ، لابد من تحقيق خطوة الانطلاق إذاً، والبحث عن نقطة الالتقاءالأسلوبية .

نقطة الالتقاء هي المدخل أو المنطلق الذي ينقل المتلقي من العوالم التشكيلية العامة إلى العوالم الداخلية الذاتية في العمل التشكيلي المعاصر، بشتى معطياته الجمالية والروحية ،وبذلك يعيش المتلقي كينونة اللوحة كحالة سحرية وكمصدر من مصادر الحركة الذاتية . في كل مرة أقف فيها أمام لوحة حديثة وخاصة بالفنان ، تتواصل أمام عيني إيقاعات بصرية كثيراً ما أتمثلها في مفردات تشكيلية تنتمي إلى عالم السحر، من هنا فالسباق إلى اكتشاف نقطة الالتقاء الأسلوبية لا يتوقف، وهي تعبِّر خير تعبير عن ثقافة الفنان ،ومدى درجة حساسيته البصرية والروحية معاً.

إن الظواهر التشكيلية الحديثة اللامادية، أدت إلى كبت الظواهر والتجارب المباشرة والتقريرية، ووضعت في مقابل الواقع المادي عالماً جمالياً أرقى يتأرجح ما بين العقل والعاطفة ، فالفنان لا يرسم أكثر



نبيل السمان

مما يمكن أن يلتقطه في لحظة الانفعال أو الوعي، وطردياً مع درجة حساسيته البصرية والروحية ، حيث يكون الفيصل في التعبير الأسلوبي للخطوط اللونية الأشد حساسية، والتي تعطي اللوحة في النهاية شحنتها الانفعالية الحقيقية والصادقة، فالمطلوب من الفنان والناقد الفني على حد سواء، تحديد أشد الخطوط حساسية في اللوحة (والتي تتقاطع في نقطة التقاء أسلوبية قادرة على إثارة الروح ونقل المتلقي إلى آفاق سماوية ،ليحيا حياته الروحية الحقة كطاقة ذاتية وكمصدر من مصادر الحركة) . ومن الواضح أن اللوحة الانفعالية تعوّض ما تخسره من وعي، بما تكسبه من طاقة حركية وجمالية وذاتية - بيولوجية، والواقع أن هذا الكسب هو الشغل الشاغل للفنان الحديث والمعاصر، فالتصوير الحديث إذ يعزل العناصر التصويرية عن العناصر المادية الفيزيائية ، ويؤكد استقلال ما هو ذاتي عما هو تسجيلي ، فإنه في ذلك ينتقل من العام إلى الخاص، ومن الكل إلى الجزء، ومن النمطي إلى الفردي، ومن التجارب التقليدية إلى التجارب الحسية الذاتية .

وهذه النظرة العصرية إلى العمل الفني تعطي

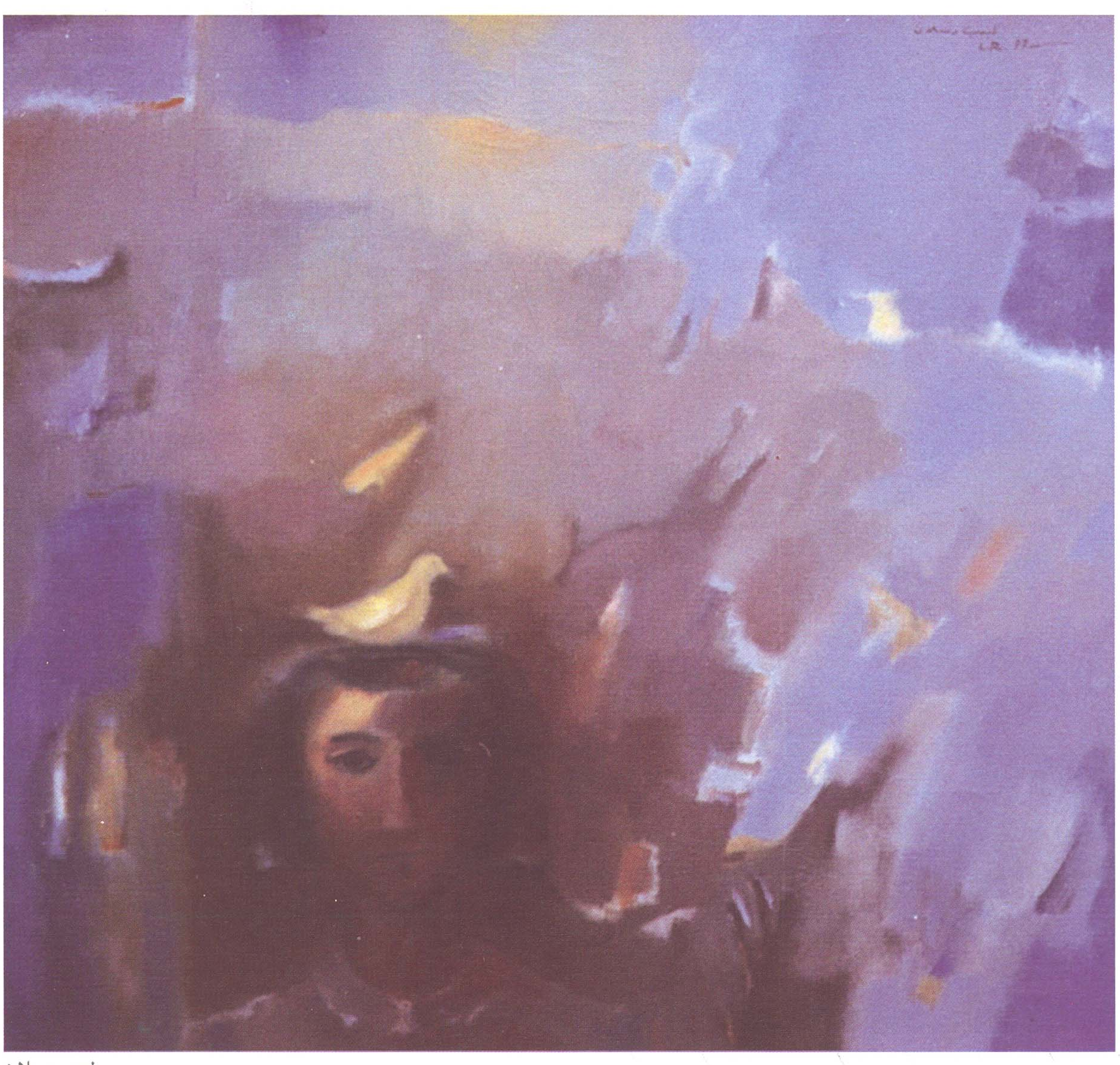


عمر حمدي

الموضوع طابعاً متغيراً غير ثابت، اذ لم تعد اللوحة مجرد تمثيل لشيء مادي، ولم تعد تذكراً بصرياً، إنما أصبحت استبصاراً، ولذلك نجد الفنان المعاصر يضع مقابل الأنموذج الموضوعي المثالي تكويناً ذاتياً مستقلاً خاصاً به ، يدل على المعنى الجمالي والتعبيري ولا يكرره أو يردده، كما كان يفعل في الماضي (حين كان فينوس على سبيل المثال هو الأنموذج المثالي المتبع في تصوير وجه المرأة).

هكذا نجد أن الانتقال من الألوان الساكنة في اللوحة الكلاسيكية إلى الألوان الدائبة والمتحركة والعفوية في اللوحة الحديثة، ومن البنى الهندسية إلى الإيقاعات الغنائية، يعطي حركة نحو الداخل ، في حين يعطي الانتقال من الألوان المتحركة إلى الساكنة حركة معاكسة، وعدم قدرة التشكيلي على تحقيق الخط التصاعدي الأسلوبي الذاتي والوصول إلى نقطة الالتقاء يعبّر عن الضعف والضياع والانقسام وعدم الاستقرار، وهذا مانسميه في مصطلح النقد بانقسام التجربة الفنية وضياع الأسلوب في بحر من الهوامش .

كيف نوحّد الحركات التقنية والتشكيلية المتعارضة في حركة موحدة تحقق حالات الإمساك بأطراف خيوط



لبيب رسلان

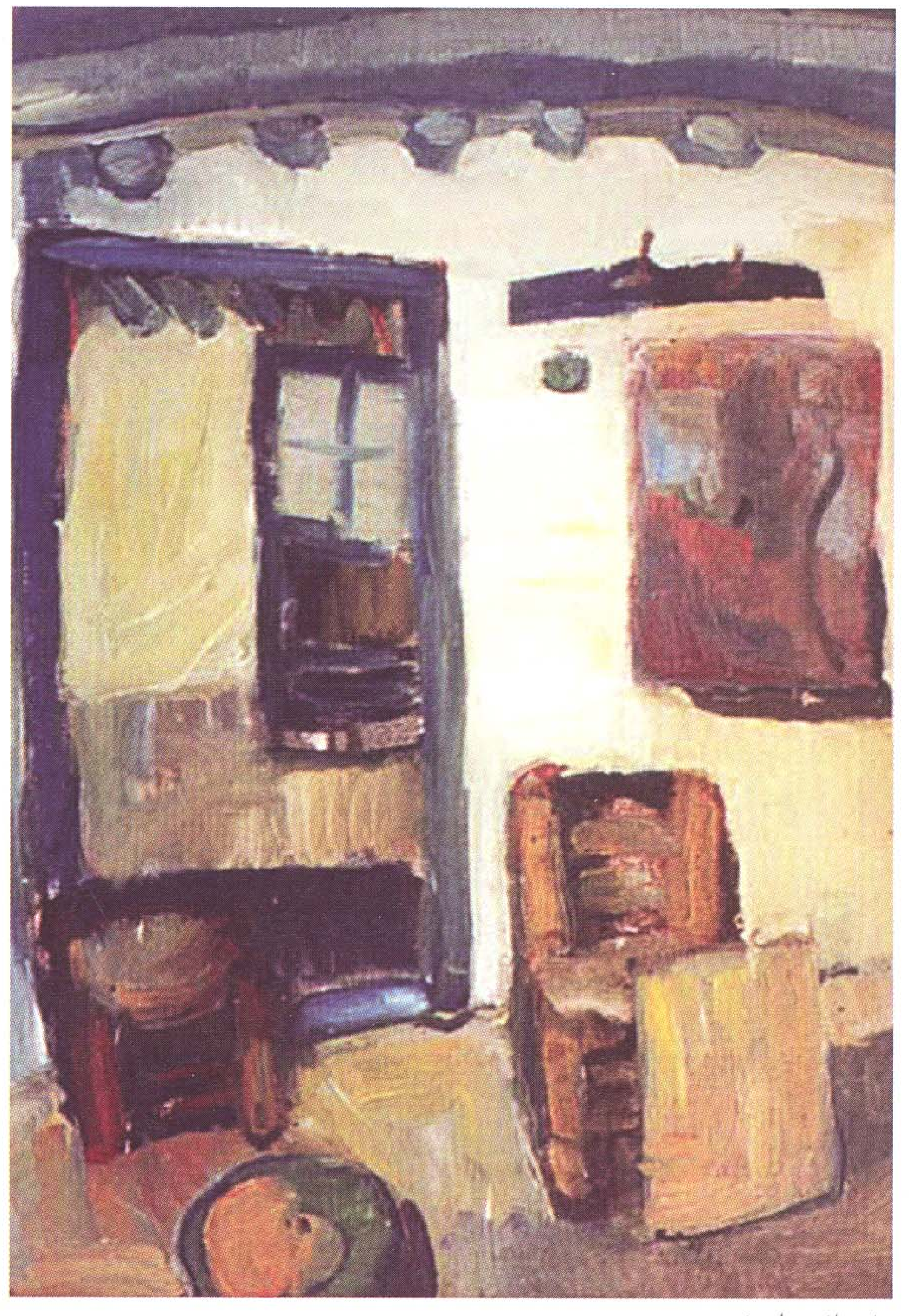
العناصر الأسلوبية؟ إننا نحقق ذلك بالبحث عن نقطة التقاء "مفترضة" ، وبعبارة أوضح عن نقاط ارتكاز أسلوبية تخيلية وافتراضية ،وبذلك نكون تصورياً قد لوينا أشد الخطوط حساسية نحو تلك النقطة التي تصبح محور التقاء كل الحركات الخطية واللونية الموجودة في فراغ السطح التصويري، وبعبارة أخرى نكون قد عزلنا "ذهنياً" الخطوط الغبية العديمة الحساسية عن الخطوط الذكية ذات الحساسية بحدودها الدنيا ان وجدت (قال لي الفنان الراحل فاتح المدرس مرة : حين تقف أمام لوحة عليك أن تميز بين نوعين من الخطوط ، فالخط يجب ألا يكون قاسياً وبارداً، بل مفعماً بالحساسية والانفعال والحركة الدائبة والمستمرة) .

استعادة تاريخية

حتى نهاية القرن التاسع العشر كانت الفرضية السائدة عن فن العصر الحجري القديم، تنص على أن قاطني الكهوف الأولى استعاضوا عن الصوروالأشكال العينية الواقعية برموز وإشارات واختصارات وعلامات اصطلاحية ، فالعمل الفني بحسب هذه الفرضية لم يكن تمثيلاً لشيء واقعي مادي . تلك الفرضية سقطت منذ



ليلى نصير


علي الصابوني

عقود، وأصبحت اليوم غير مقبولة، تضحدها سلسلة كاملة من الشواهد أوالرسوم المثبتة في أركان الكهوف (هناك الآن نحو ٩٠ كهفاً معروفاً برسوم جدارية) وترتفع دقة الرسوم الواقعية في بعض الكهوف إلى حد الأداء المعجز ، وتلك الشواهد الحية هي التي أدت إلى قلب الفرضية السابقة للفن البدائي رأساً على عقب، على ضوء الظواهر والأدلة والبراهين المكتشفة . وبمرور عدة آلاف من السنين على المنجزات التصويرية التي قطعها فنان العصر الحجري، تحولت الصورة الواقعية بالتدريج إلى لغة إشارية أو رمزية، وتم التعبير عن الشكل البشري بأنموذجين أو ثلاثة نماذج هندسية كخط رأسي مستقيم للجسم مثلاً. ونصفي دائرة أحدهما مفتوح نحو الأعلى والآخر مفتوح نحو الأسفل للذراعين والرجلين، وانقسم العالم إلى شطرين، عالم ظاهري منظور، وعالم ذاتي وروحي غير منظور، وأنه لأمر لا يصدّق أن لا تعكس الفخاريات والأدوات



أحمد برهو

الحجرية في بعض المراحل التاريخية القديمة فناً طبيعياً أو واقعياً بدرجة ما ، بعد مرورعدة آلاف من السنوات على تحقيق الواقعية البدائية المذهلة. وهكذا ظهرت ثنائية الروح والمادة في الفن الحجري المتأخر في جنوب غرب آسيا قبل عشرة آلاف سنة، ثم تطورت باستمرار عبر حضارات وادي الرافدين (في سورية القديمة والنيل ثم عبر اليونان وروما وصولاً إلى مدن أوروبية أخرى) وكانت تكيف عمق النظرة الروحية بأشكال مختلفة استمرت حتى "بول سيزان الأب الروحي لكل المدارس الفنية الحديثة". فالقوى الروحية التي كانت تسكن الأشياء ، على حد المعتقدات ،طردت منها على يد سيزان ، حين ركز في لوحاته منذ أواخر القرن التاسع عشر لإظهار مادية وهندسية الأشياء (فاتحاً الباب على مصراعيه أمام بيكاسو وبراك لابتكار الأسلوب التكعيبي في الرسم) وهكذا نستطيع أن نفهم كيف مهَّد "سيزان" لولادة الفن الحديث، وخلق الأساس المتين الذي تم تحطيم الشكل عليه على يد "بيكاسو" عام ١٩٠٧ عبر لوحته الشهيرة فتيات



نعيم اسماعيل

أفنيون ، (إن المسعى العظيم لـ "سيزان" كان في أنه دفع التفاحة بعيداً عنه، ليدعها تحيا بنفسها ، إن هذا العمل هو أول خطوة انقلابية حقيقية قام بها الإنسان منذ بضعة آلاف من السنين، ليثبت أن الحركة تكمن في جوهر الأشياء المادية، وليس في الروح فقط .

أضع هذا السياق الخاطف لتاريخ تطور الفنون

لتفسير النواحي الجمالية المتقدمة للتشكيل الحديث، فلو أخذنا بالاعتبار مكتسبات اللوحة الحديثة على صعيد المعطيات الجديدة لعلم الجمال الحديث، والتي أشرنا إليها، لوجدنا أن المكتسبات تفوق كثيراً الخسارات ، فالتصوير الحديث والمعاصر ،الذي انطلق من المادة أصلاً، على يد "سيزان" ثم نقضها بعد ذلك بسلسلة من التجارب التي شكلت ردة إلى الرسم الواقعي وما شابهه ،لم يعد يهدف إلى ترداد تفاصيل الموضوع كما كان بالنسبة لفنا ن العصر الحجري ، كما أن الشكل التجريدي الحديث، لم يعد وعاء مادياً للروح ،كما رأينا بالنسبة للتجريد الحجري المتأخر، وانما هو طريقة من طرق التعبير الذاتي والجمالي والانفعالي – البيولوجي .

كما أن اللوحة الحديثة لم تعد تجسد جمالاً مثالياً كما كان عليه الحال بالنسبة لفنون أوروبا ما بعد العصور الوسطى (عصر النهضة والباروك وما بعدهما) وأيضاً لم تعد مجرد فوقعة يتحلزن فيها الموضوع كواقعية القرن التاسع عشر (واقعية كوربيه وما بعده) . وهكذا نجد أن الموضوع في اللوحة الحديثة قد تملص من قشوره الخارجية نحو مسار داخلي مختلف يعبر عن الأحاسيس و المشاعر والانفعالات الذاتية، التي تقارب الضرورات البصرية والجمالية في آن واحد.

تجاوز وتواصل

غير أن مثل هذا التخطي يجب ألّا يؤدي إلى هدم العلاقة بين الفنان العربي المعاصر وتاريخه الحضاري، كما حدث بالنسبة للفنون الأوروبية الحديثة التي اختارت لنفسها جماليات تعبيرية انقلابية جعلتها تخرج إلى غير رجعة من أطرها من الكلاسيكية السابقة . إن الحضور التشكيلي الدادائي والعبثي والعدمي واللاشيئي، في التشكيل الأوروبي المعاصر، أثر بصورة سلبية ومريعة على بعض توجهات الفنون العربية المعاصرة، لدرجة لم يعد ممكناً معها إجراء حالات المقاربة والمباعدة ، وإزالة العلاقة الإشكالية والالتباسية والمتشابكة ما بين الفن العربي والأوروبي، رغم أن الفن الأوروبي الحديث تأثر وكما هو معروف بالفن العربي ، ويمكن في هذا السياق الاستناد إلى مذكرات ثلاثة من كبار قادة الفن الحديث بيكاسو، ماتيس، بول كلي. فالأول يقول: " إن أقصى نقطة وصلت إليها في فن التصوير وجدت أن الخط العربي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد" . أما الثاني فيعتبر مشاهدته لمعرض الفن العربي في "جنيف" في مطلع القرن العشرين أضخم حدث في حياته الفنية . ونجد "بول كلي" بعد عودته من تونس يرسم مجموعة من اللوحات متأثراً بأجواء الفن العربي، وبلونية شرقية أسماها أحد النقاد الفرنسيين "لونية الواسطي" لأن الفنان العربي يحيى الواسطي كان قد جسدها في منمنماته بإحساس شرقي متميز منذ القرن الثالث عشر الميلادي. ويحيى الواسطي لا يمثل جذور اللوحة العربية الأصيلة فقط، وإنما يمكن اعتباره أكثر عصريّة من كبار فناني هذا العصر، فرسوماته المحفوظة في مكتبة باريس الوطنية كانت الينبوع الذي نهلت منه المدرسة الباريسية إلى حد الارتواء في بداية القرن العشرين . هذا الامتداد يجعلنا لا نستطيع الوقوف مكتوفي الأيدي أمام الحساسية الروحية العالية التي حققتها اللوحة العالمية الحديثة ،منذ بداية القرن العشرين، والتي وجدت فرصتها المناسبة في استلهام بعض معطيات الفن العربي في خطوات تجاوزت الأنماط التقليدية ، وفق استجابات ذاتية وجمالية مرهفة ،والوصول إلى التعبير الجمالي المعاصر، عن طريق صياغة المساحات اللونية الحرة ، المتفاوتة السماكة، والتي تحيل سطح اللوحة المستوي إلى سطح تضاريس ،للارتقاء بحركة التوليد و الإبداع إلى درجة التقاط أدق الانطباعات الشعورية واللاشعورية، التي يعيشها الفنان أثناء إنجاز عمله الفني ،عبر نظرية



سعيد طه

النقطة المتحركة، أو بوساطة لغة البعد الواحد، على سطح ذي بعدين .

مخاض تشكيلي

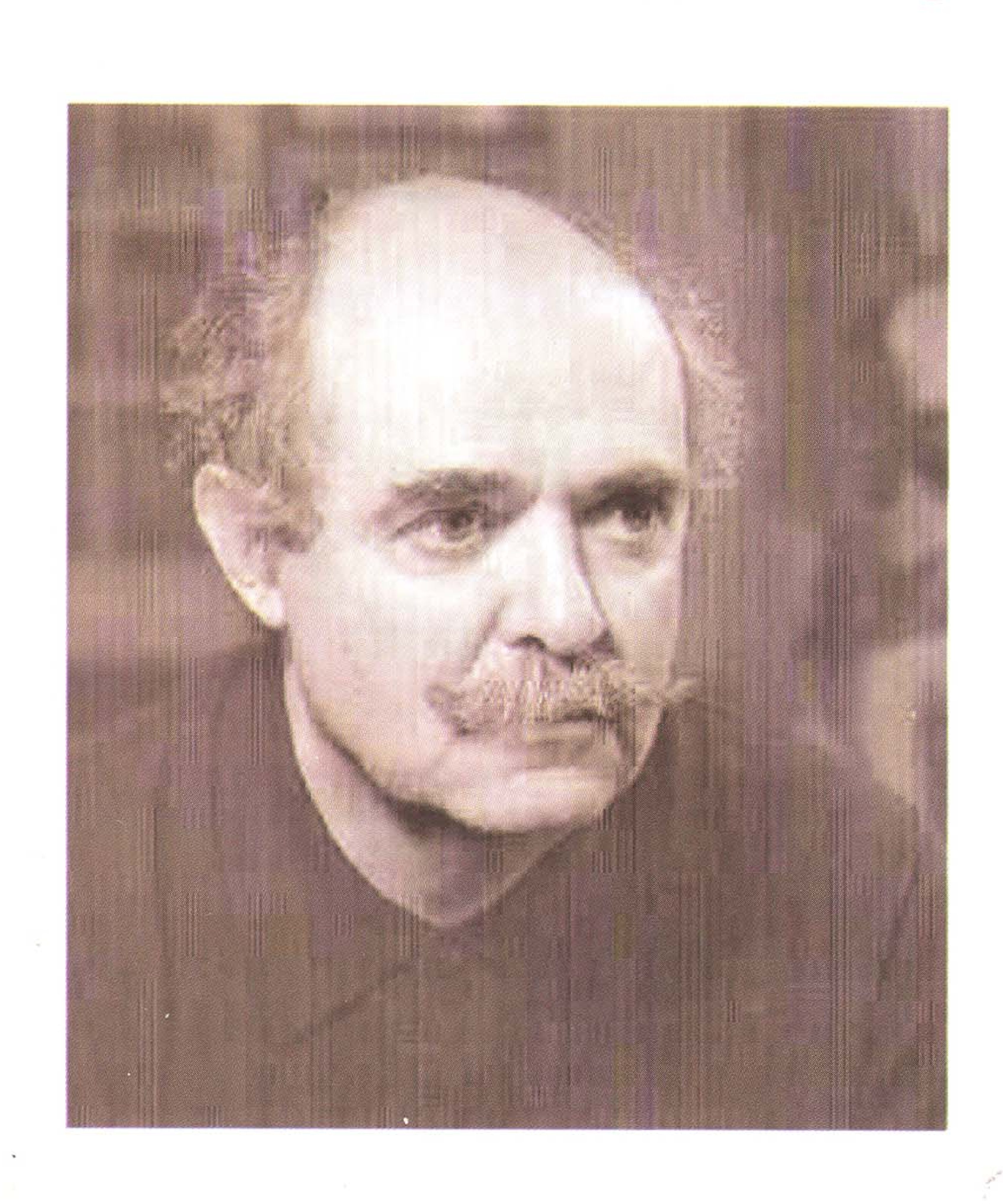
إلا أن مشكلة الفنانين اللبنانيين والعرب الكبرى تبقى كامنة في طريقة تعاملهم مع مفردات الواقع وعناصر التراث ، لأن استلهام الواقع والمفردات الحضارية ، لا يعني المراوحة في الإطار الذي حددته مدرسة باريس ، وإنما البحث عن نهضة جديدة ومغايرة ، لا تدور في فلك الاتجاهات الأوروبية ، بل تجعل الأخيرة تدور في فلكها ، أو على الأقل إيجاد نهضة تشكيلية مترقبة تحمل تطلعات المستقبل للفن العربي الحديث تدور في فلكها الخاص، وتعمل على تجاوز الالتباس القائم في فنوننا بين الاستشراق والتمغرب، على اعتبار أن العديد من الفنانين العرب حاولوا أيضا إحياء أجواء الرسم الاستشراقي حين رسموا زهوة الانتصارات ووقائع الحروب ثم أخذت الأساليب الانطباعية والتعبيرية والتجريدية وغيرها تحتل واجهة الصدارة في اهتمامات الفنانين المحليين والعرب .

الفنان التشكيلي زياد دلول:

همي أن أجد الحل التشكيلي الأمثل لحوار الشخص مع الطبيعة

حاوره: علي الراعي *

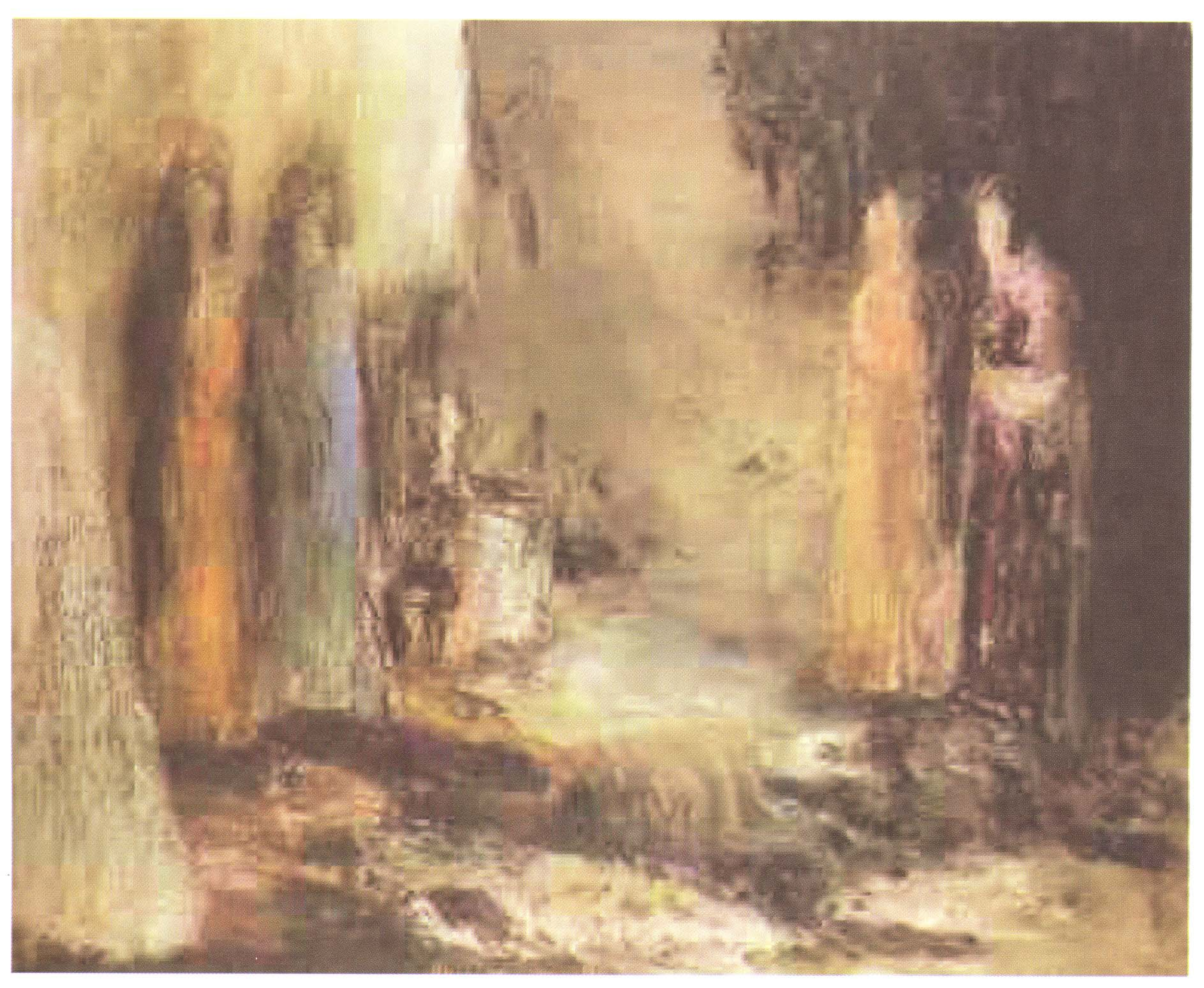
السويداء كانت المكان الأول الذي رأى فيه زياد دلول: الضوء، اللون، الأشجار، الناس، و.. الأشياء لأول مرة عام ١٩٥٣. وفي كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق يتعلم التعامل «أكاديمياً» مع هذه المفردات. و..من ثم سيحمل كل ذلك في حقيبته مسافراً منذ عام ١٩٨٠ إلى أمكنة أخرى عديدة، ليضيف للمفردات الأولى مفردات جديدة، إلى أن يستقر في باريس منذ عام١٩٨٤. و..ليضع كل تلك المفردات التي حملها من أماكن بعيدة عايشها لأزمان مختلفة بطولها في لوحته فناً محتفياً بالأشياء، و..لتصبح اللوحة حقيبة سفر.



جغرافيا متجددة

و..جاء التغيّر في الجغرافيا أو الانتقال من بلد إلى آخر – كما يقول دلول في حوار الحياة التشكيلية معه – هو بحث عن أماكن وعن إيحاءات أخرى للثقافة الشخصية بالدرجة الأولى. ومن خلال ذلك يمكن أن يكون هناك انعكاس لهذا الغناء البصري من العمل الفني، لا يعتقد دلول أن هدف الفن الأساسي هو إيجاد لغة خلاقة، وإنما خلق عالم مواز في اللوحة، ويجب أن تكون لهذا العالم أبجدية ومفردات خاصة، وبقدر ما تتكامل هذه الأبجدية بقدر ما تكون هذه اللغة الفنية متكاملة ومن ثم تكون خاصة، هذه المفردات

* كاتب وصحفي.

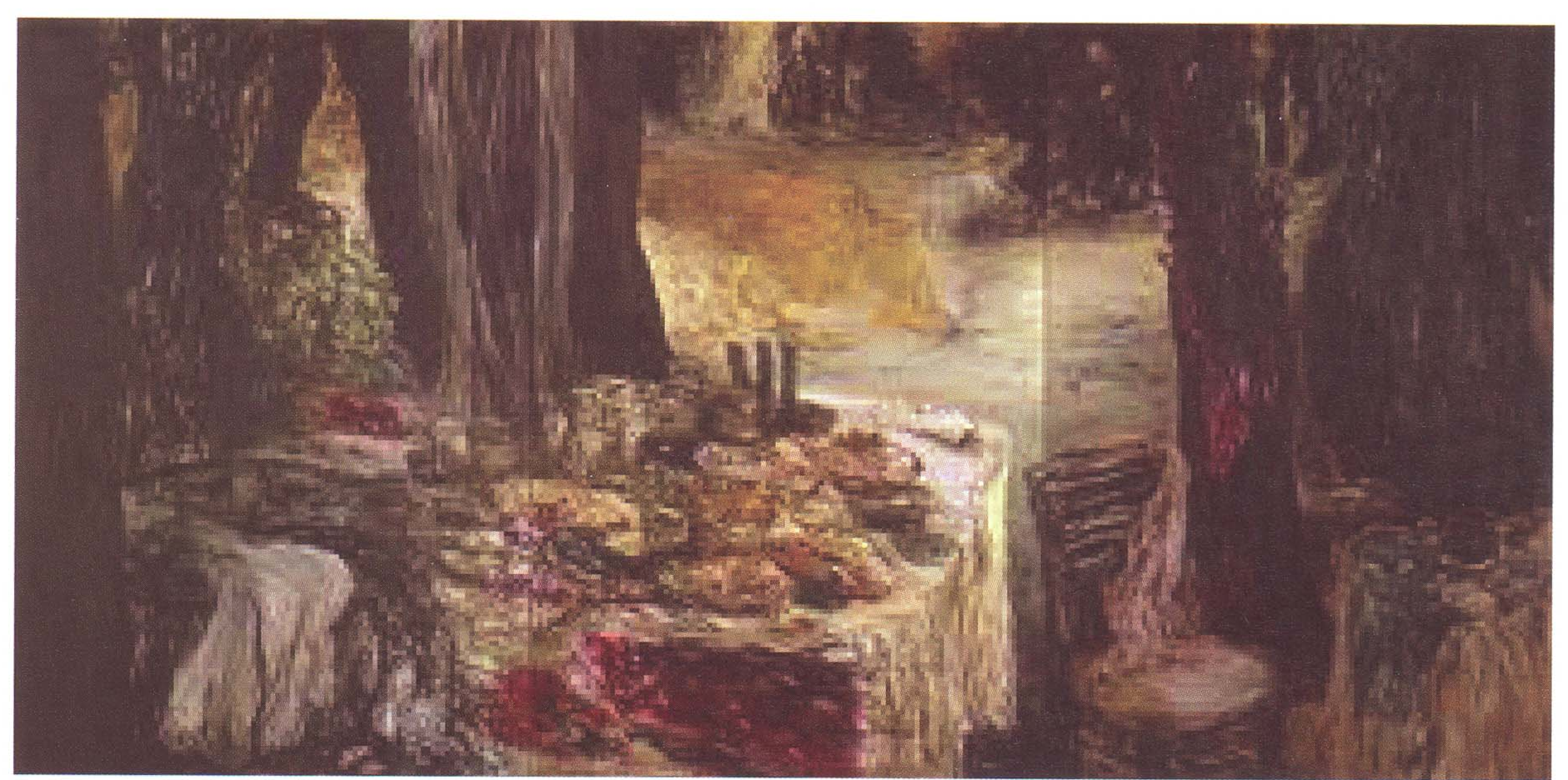


هي مجال لبحث مستمر وإغناء مستمر من أبسط الأشياء إلى أعقدها، فأبسط الأشياء هي المحيطة بنا وأعقد الأشياء هي الأشياء المتخيلة، تدخل في ذلك الذاكرة وأشياء أخرى. إذاً، المحصلة العامة لحوار الذاكرة والأشياء المرئية قد تخلق بعض المفردات أو لغة كاملة، وبقدر ما تكون هذه اللغة متكاملة بقدر ما تكون اللغة خلاقة.

غير أن زياد دلول سيعود إلى دمشق أكثر من مرة، و..إلى أكثر من عاصمة عربية بحوزته عدد كبير من لوحاته - حقائبه، ليكون لها فضاؤها العربي المختلف عن المكان الذي أنتجت فيه. مع ألوانه.. تواشيح نسائه وأطيافهن،.. مع أشيائه نرحل معاً، إذ « تُعيد الذاكرة عناصر الحياة الماضية وبخاصة في جوانبها الطفولية عبر الخط واللون، الشكل والحركة، الضوء والظل، فإنها توقظ فينا الوعي. إن الجمال نوع من الفيض الذي يغمر الواقع، فيما يتجاوزه، وإن الفن يخلق بهذا الفيض عالماً أكثر واقعية من الحياة نفسها." كتب أدونيس ذات مرة على هامش أحد معارضه.

الرجوع للذاكرة

زياد دلول فنان مسافر أبداً.. لكن لوحته جاءت كأنها حقيبة سفر تضع فيها مما خزنته الذاكرة في جنباتها وتفاصيل تذكرها: نساء وشجر وأشياء.. يقول عن هذه الحالة الذاكرية: إنه لا يمكن أن ترسم دون الرجوع للذاكرة أو بدونها..ولا يمكن أيضاً تركهم ببعد واحد، وإلا كان العالم المرئي هو اللوحة، ثمة في



اللوحة عالم مرئي وآخر لا مرئي، ومن نافل القول أن تحمل اللوحة مجموعة كبيرة من الذكريات: الطفولة، العلاقات الثقافية، و.. ذكريات قادمة أيضاً.. علاقة اللوحة بالذاكرة حوارية، هي مفردات أساسية أعمل عليها قبل سفري وخلال إقامتي خارج الوطن، وأنا لا أعرف متى ستتوقف بل و..أرجو لها ألا تتوقف..!!

«لا يستخدم دلول مفردات وصفية معينة، ولكنه يلجأ إلى أحاسيسه الشخصية لسبر فضاء اللغز باعتباره مصوراً للمعرفة.. وهكذا يعامل الأشياء». يرى الناقد الفرنسي بيير كابان الذي تابع تجربة دلول عن كسب، و..الطاولة السوداء، بوابة، سرير، الكرسي القرمزي.. بعض أسماء لوحاته.. كيف لهذه الأشياء التي هي في تفاصيل حياتنا اليومية أن تصير فناً ؟. أسأل: عن كيفية الاحتفاء بالأشياء البسيطة؟

يُجيب دلول عن هذه التساؤلات: إذا رجعنا إلى مفهوم التجريد لغوياً فهو عزل المعنى والكلام بصفته المطلقة.. التجريد -تصويرياً- بالنسبة لي: هو الكلام عن الأشياء بصفتها «المطلقة»، الكرسي هو الكرسي بأل التعريف، وليس كرسياً محدداً، الطاولة كذلك.. باعتبار اللوحة مهمتها: أن تنقل العالم تجلياً بل قل شعرياً وفنياً.. الأشياء في شقها الحميمي، التي تجاورنا في عملنا ومسكننا.. والأشياء في الطبيعة ـ الكون عالمان متجاوران ..وبالنسبة لي كان همي أن أفتح بوابات بين هذين العالمين.. كيف نرى الداخل بمعناه المفتوح على الطبيعة، وكيف ندعو الطبيعة إلى عالمنا الصغير في المرسم والبيت و.. الذاكرة ؟!.

ثمة حكاية ل«طاولات القرابين» التي تتكرر في أكثر من لوحة.. كأنك تريد أن تؤكد أمراً ما..أسأله؟؟

يُفسر دلول هذه المشاهد بالقول: «طاولات القرابين» عناوين لثلاثة أعمال عرضتها ذات حين في صالة المركز الثقافي بدمشق، وجاءت كنوع من تمجيد الطبيعة بأشياء أليفة. هي طاولة أضحيات على الأفق أو بين الشعر، هي طاولات جبل ، أو سهل، أو طاولات منظر بكل بساطة.

و..رغم هذه المرجعية للذاكرة في شغل دلول، غير أنه – وكما أكَّد لي – لم يرسم على الإطلاق في أعماله الأخيرة، و..منذ أكثر من عشرين عاماً نقلاً مباشراً عن الطبيعة، ولكنها حاضرة في ذاكرته كما ولو كانت منذ أيام فقط، ولا يعرف في أية لحظة



يمكن أن تخرج هذه الأفكار والصور إلى العمل الفني.

طرح الأسئلة

أدونيس يتساءل: كيف نرى في اللوحة «فكرها» أو «شعرها» وهل للعين خاصية ذهنية فكرية؟ هل تكفي رؤية اللون والخط والضوء أو رؤية الشكل لقراءة ما وراء هذا كله؟.. هل يكفي السفر في فضاء اللوحة الخارجي لكي نكتشف داخلها؟..» القوة تكمن في طرح الأسئلة.. أليس من قوة في الإجابة أيضاً؟

هنا.. يتوافق دلول مع أدونيس في طرح الأسئلة، ذلك لأن مهمة الفن تكمن هنا، إذ ما معنى أن تعطي جواباً في عمل فني؟ إن ذلك يدعونا لعدم العودة إليه مرة أخرى، أو ما معنى أن نرى الجواب في كل مرة، أن تطرح الأسئلة، أن تحرض أكثر فأكثر.؟!! أول «ما نشوف» لوحات زياد دلول.. نرى ثمة «تكويناً» صغيراً في زاوية ما من اللوحة، هو شيء ما، فيما فضاء اللوحة فناء الشيء يتسع ويتسع. هنا ثمة سر في تحجيم الأشياء وتوسيع الفضاء. الفناء إلى أبعد مدى.. من الناحية الشعرية هناك جواب في السؤال نفسه.. — يُضيف الفنان زياد دلول - وإذا نظرنا إلى الأشياء في محيطها الصغير كأننا نحدد ملمسها وتفاصيلها، وإذا نظرنا إليها في الكون نفسه كجزء منه، فهي «ذرة» وهذا يكمل جوابنا الأول..!!وإذا أردتم جواباً «تقنياً»، فالموضوع يعود لتكوين العمل الفني، ليس من الناحية الأكاديمية، بل من حيث وجود الأشياء في فضاء اللوحة. ما هو المكان الأنسب لاستقرار شكل ما في فضاء ما؟ التوازن ليس هو المطلوب في هذه الحالة، قد يكون كسر التوازن استقراراً للعمل الفني، وأما ما يتعلق بنسبة الأشياء فذلك يعود لأهمية الشيء والموضوع يفرض ذلك..



الأصفر، موشحاً أو مؤتلقاً متناغماً، هو البوابة التي تفتح ذراعيها للدخول إلى اللوحة - لوحة زياد دلول، وفي الأصفر ما يُشير إليه منذ أن تدخل، أنه سيفتح لك أبواباً أخرى يرى - أدونيس - أسأل عن غير «الأصفر» هل من أبواب أخرى للدخول إلى اللوحة.. هل يرى هذا الفنان أنه من الضرورة أن يكون ثمة بوابات للوحة؟.. إذاً: ماذا نقول عن لوحة تغلق أبوابها؟

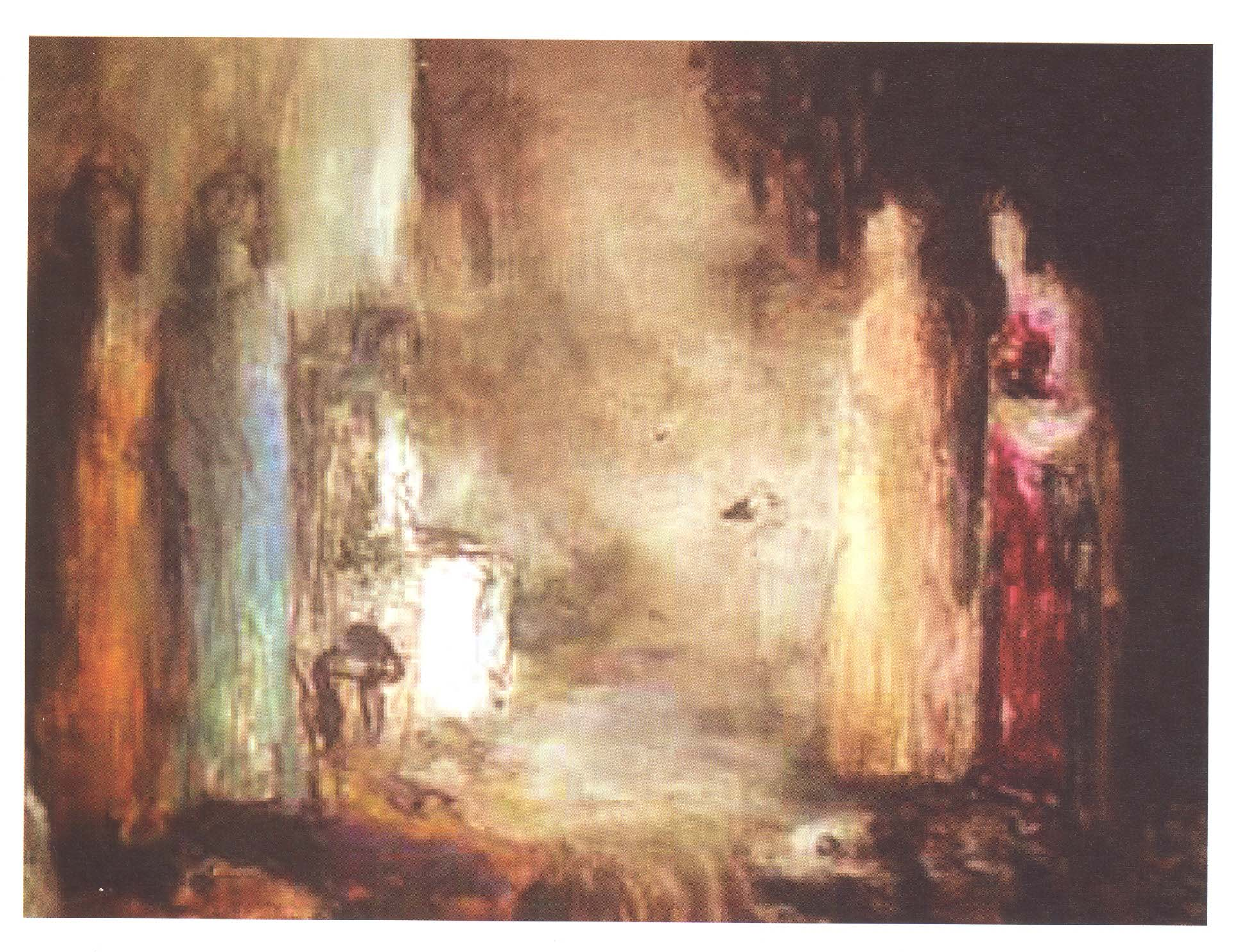
عن ذلك يُجيب دلول: بطبيعة الحال بوابات الدخول للعمل الفني غير محدودة. قد ندخل من لون ما، وهذه وجهة نظر، وقد ندخل من خلال خط ما، يعود ذلك لمدى استعدادنا لرؤية العمل الفني أولاً، ولكن في النهاية لا يمكن أن يُفهم العمل الفني دون الدخول إليه، و..يرى دلول: ولكل عملٍ مفتاحه، وإذا أغلق العمل الفني بواباته، فهو إذاً ليس عملاً فنياً، ذلك أنه يجب أن يكون مشروعاً للرؤية، وإلا فليحجب نفسه ووجوده. يعتقد دلول أن المسألة تطرح نفسها منذ بداية تكوين العمل. لا يمكن أن نرسم بدون أن ننظر للعمل الفني. البوابة الأولى هي بوابة الفنان أمام عمله، المسألة الأهم في هذا السؤال: هي اكتشاف المفتاح وليس اكتشاف الباب..!!

احتمالات التّأمل

يأخذ دلول «المتلقي» في رحلة «جوانية» ومفر تأمل طويل في ألوان اللوحة وضوئها.. لكن ماذا لو مشى بغير الدروب التي حفرتها وتأمل عكس ذلك؟

يرى دلول: في كل الأحوال لا يمكن لعمل أدبي

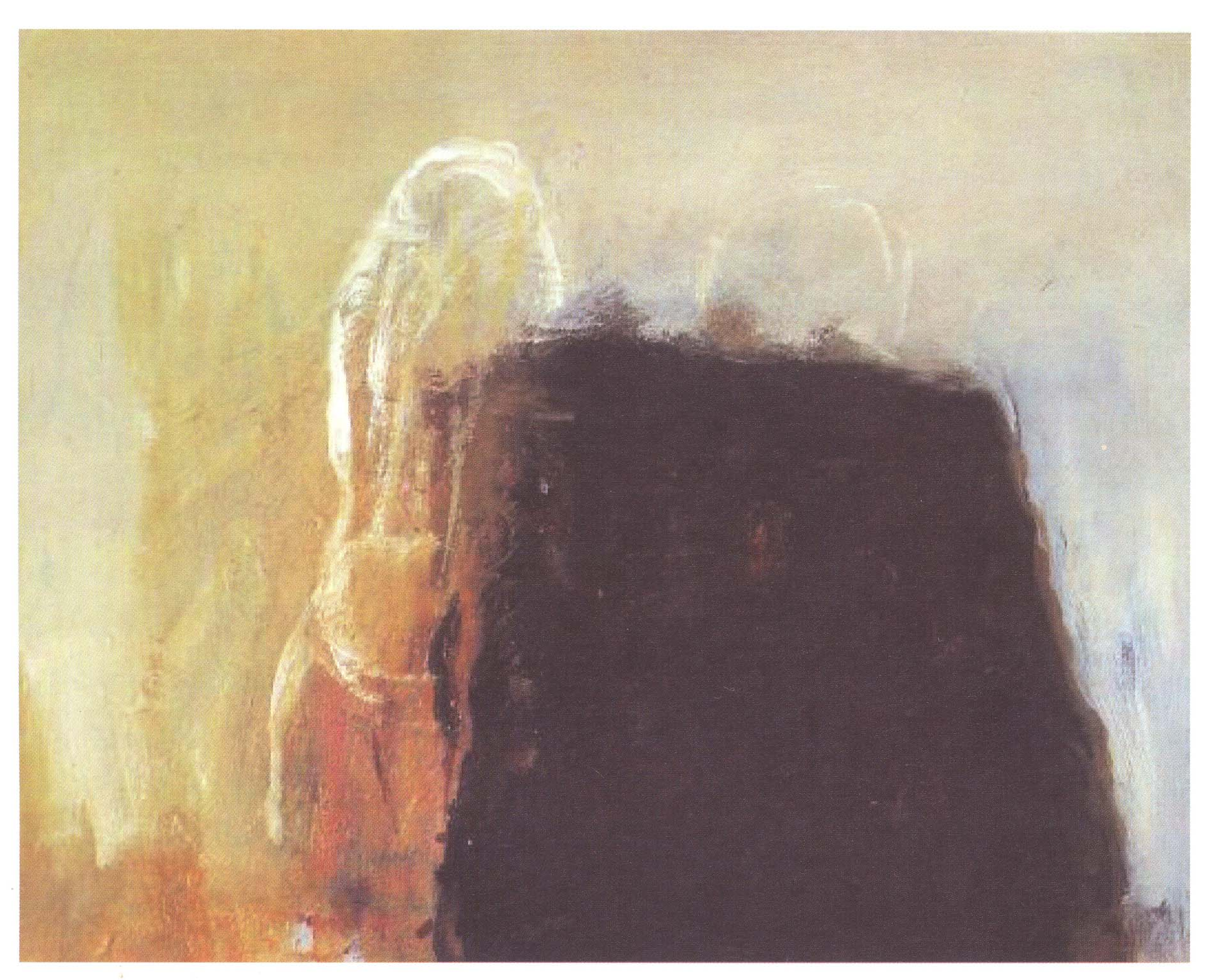




أو فني أن يقلص احتمالات تأمله، على العكس تماماً مهمته فتح الاحتمالات ومطلوب هذا حتى من المتلقي.. لكن هذا لا يعني أن يعطي العمل الفني «تفسيراً» مناقضاً لصيرورته الأساسية في المرسم، وهذا يُحيلنا أيضاً إلى مدى الوعي التقني والمكتسبات الثقافية عند هذا «المتلقي»..!!

من رسم دلول هذا القليل من التشخيص إلى هذا الحد والمفعم بالأشكال الموحية، خطوط أولية على مسافة الإمحاء والتواري.. في هذه الواقعية المتخيلة نجد أطياف النساء.. كأن التشخيص لا يهمه بقدر الاحتفاظ بالعبق والعطر، ومن ثم كانت هذه التوشيحات لهن .. «كأنهن الحقيقة والمجاز» معاً.

يذكر دلول: إنّ في هذه الأعمال الأخيرة، ثمة حضور لأشخاص أو لأشباح أشخاص أو لغياب أشخاص، ذلك لأنه يمكن أن يحضر الشخص بغيابه، كان همّه الأساسي أن يجد الحل الأمثل تشكيلياً لحوار الشخص مع الطبيعة أو مع ما يُحيطها، و..إذا كانت الطبيعة الصامتة أو المنظر هي مثيرات بصرية لهذا العالم البديل أو الموازي فلا بأس، لأني لا أعتقد أنه بوسعنا أن نخلق فناً من دون الاعتماد على الواقع أو على الأشياء الملموسة أو الصور. إذاً، ليس هناك فن، وحتى ما يسمى بالفن الذهني الصرف تظل له علاقته من قريب أو من بعيد بالواقع. أما فيما يتعلق بعلاقة المنظر والطبيعة الصامتة، فهو موضوع عملت عليه أكثر من خمسة عشر عاماً، في محاولة لنقل الخارج العالم الكبير إلى عالمنا الداخلي داخل الجدران أو داخل الشخص، إذ الحوار بين الداخل والخارج هو ثنائية لا نهائية، لها إسقاطاتها على كل الأشكال كما على الأفكار، فهذا هو منطلق البحث الحقيقي تأليفاً لمنظر طبيعي على أساس أنه يمكن أن يكون هناك لغز



في أجزاء منه، أهو جزء من الطبيعة أم هو جزء من أشياء داخلية، سواء كانت موجودة على الطاولة أم على الحائط أم في غرفة النوم أم غرف المعيشة أم خاصة بالمرسم؟!

المُضيء المعتم

ثمة «لون خلاسي كأنه يجيء من الشمس والليل معاً»، حقاً ما قصة هذا اللون الذي يشي لوحاته جميعها تقريباً.. ما السر في تقوية الاسوداد، أسأله ؟

يقول دلول: تظهر لطخ الاسوداد آتية من مبدأ المضيء المعتم.. بمعنى أن تجمع ضوء اللوحة كاملاً في جهة، وظلها كاملاً في جهة أخرى، وفي مساحات الضوء الواسعة تبحث عن كثير من التفاصيل الفارقة، وكذلك في مساحات اللوحة المظلمة تبحث عن كثير من التفاصيل الفارقة في العتمة، أي الضوء كما العتمة لا يمحوان الأشياء فعلياً لأننا نعرف أن التفاصيل باقية معرفياً..!!

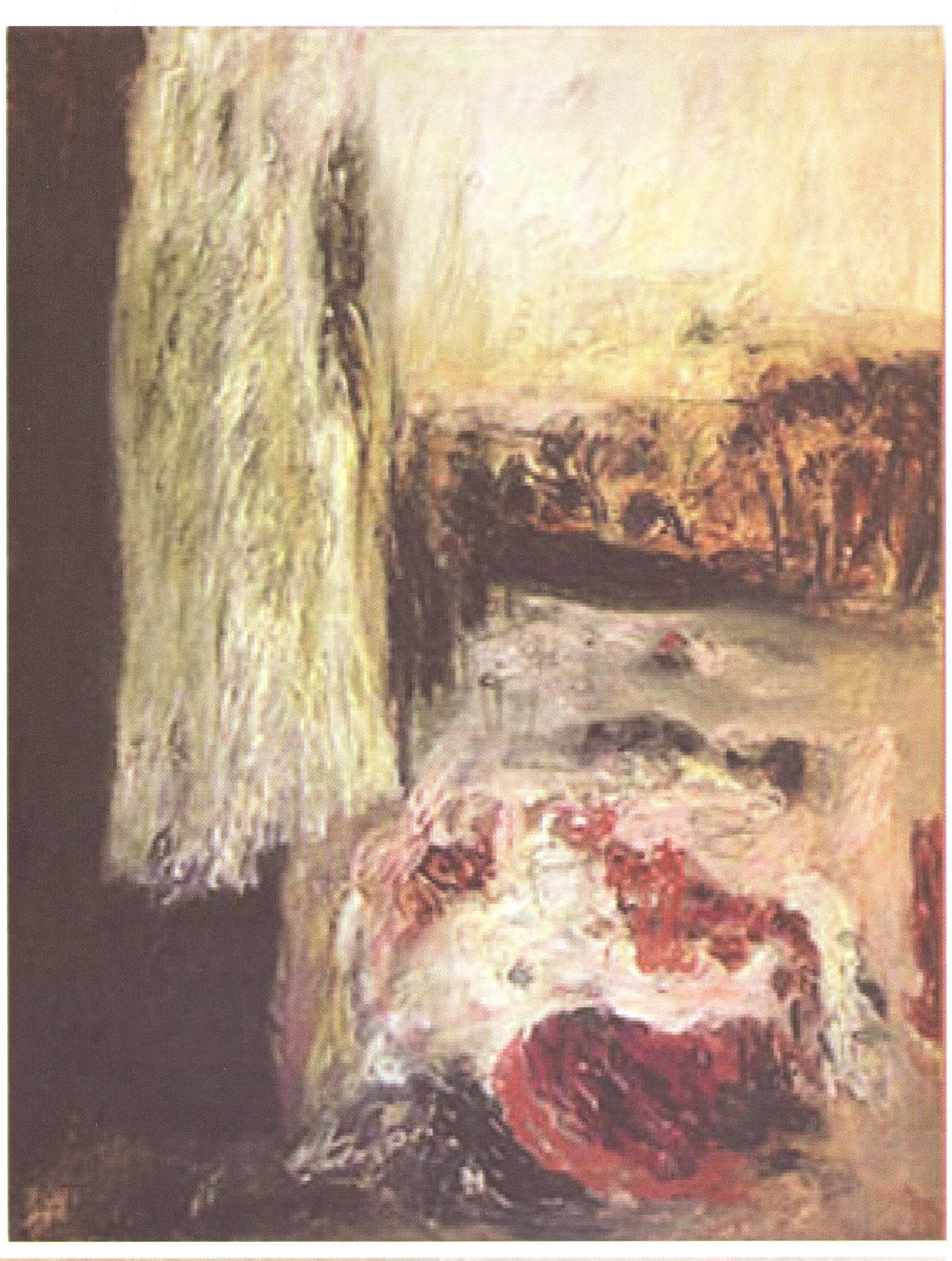
«ضوء ساطع يتوهج ويتلألأ لكنه في الوقت نفسه غريب وسري حتى لنخال أنه من مادة لا نعرفها» ..«يبقى الضوء مسيطراً حيث الفضاء، الضوء آتٍ من حيث لا ندري ولكنه دائماً صيرورة وحضور». أدونيس وبيير كابان الاثنان حيرهما الضوء في لوحة زياد دلول، أسأله: من أين يأتي الضوء إلى لوحته؟

فيُجيب: يأتي الضوء من الداخل، باعتبار اللوحة -هي تماماً- عالماً موازياً، وتفاصيل هذا العالم كما أسلفنا آتية من الذاكرة ومن المعرفة التي تستمد عناصرها من العالم المرئي. من ناحية أخرى ما معنى أن ترسم لوحة لا ضوء لها، وهي أيضاً معتمة مطلقاً؟ وإذا نظرنا إلى أعمدة اللوحة الأساسية نقول: إنها

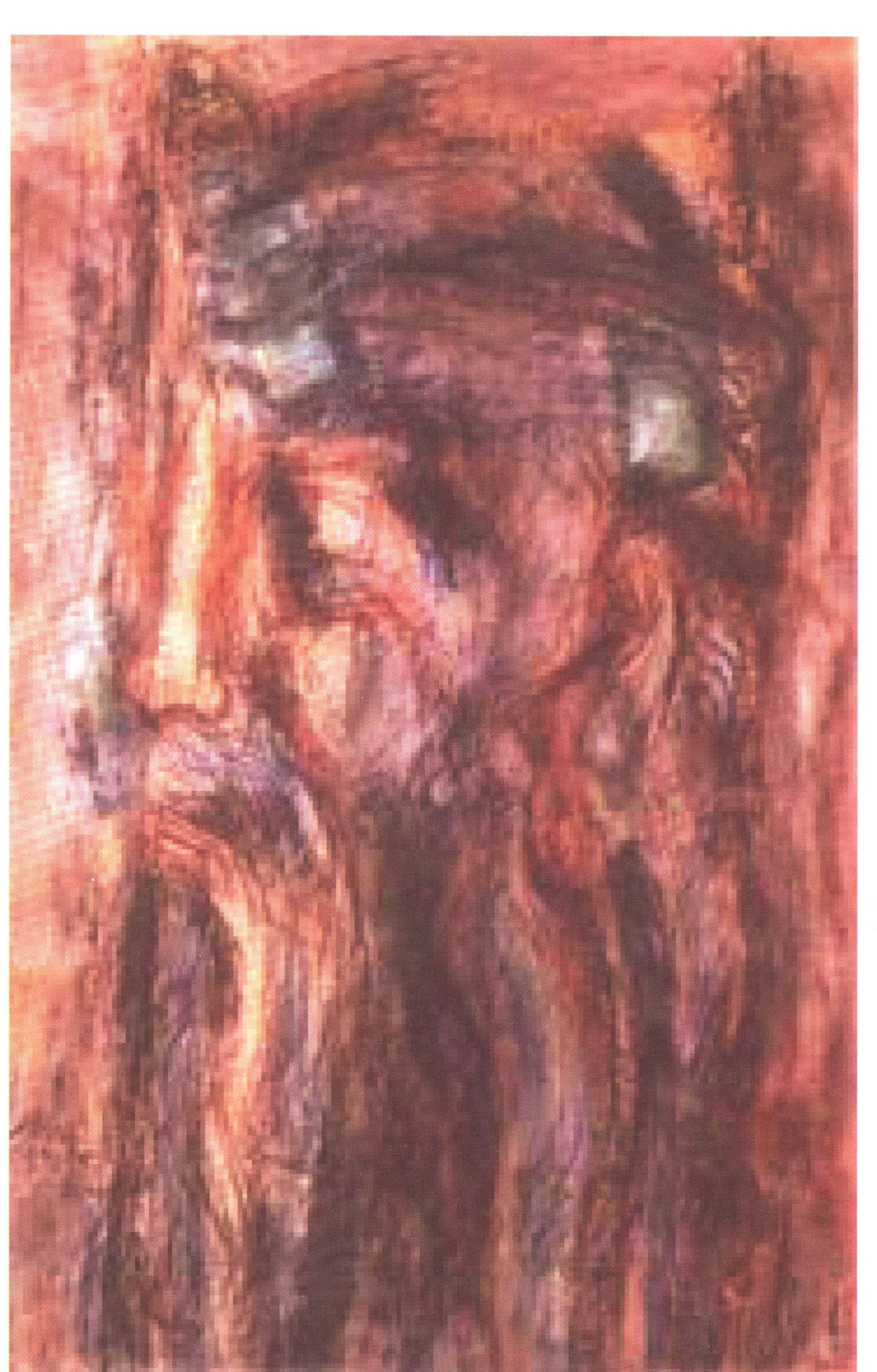


خط ولون وضوء إضافة إلى كونها «مادة» ملموسة في نهاية الأمر ..

في هذا البحث نذكر أدونيس – الذي طالما «تحرّش» بالتشكيلي خلال تأملاته الشعرية والفكرية، حتى خصص لها معارض – غير أن عمل زياد دلول والشاعر أدونيس في عدة مشاريع مشتركة، جمعهما لأول مرة كتاب «شهوة تتقدم في خرائط المادة ١٩٨٩ » وفي عام ١٩٩٣ أنجز دلول بانوراما بالشاشة الحريرية لمدينة البتراء حول قصيدة «يد الحجر ترسم المكان» وكان مشروعهما الأكبر « كتاب المدن» كمعالجة رمزية وميثولوجية لمدن ومواقع







مثل: بيروت، مراكش، فاس، غرناطة، القاهرة، البتراء.. تُعبّر عن حميمية قريبة بين استلهام الشاعر والرسام، حميمية تشبه ورقة بيضاء حيث تدون رؤياهما المزدوجة كما يرى بيير كابان.

و..موضوع أسماء اللوحات، غالباً ثمة شعرية في الاسم: «الضباب الأزرق» «درب الغسق» «ريح طائشة» «عصف أزرق»..أسأله: «الشعر أم التشكيل» «أيهما يشكل فضاء للآخر»؟

يُجيب: تأتي أسماء اللوحات كمفاتيح صغيرة لعالمها. وأما ما بين الشعر والفن، فثمة قرابة واضحة باعتبارهما نشاطين يُفضلان البحث في المطلق، في التساؤلات الأساسية للكون والوجود والصيرورة، وأعتقد أن فناً لا يطرح أسئلة كهذه هو فن عابر، و..برأيي – يُضيف- يقترب الشعر من الفن كونه نشاطاً يزدري السرد ويمجد التأمل، ويقترب في ذلك، ولكن من باب آخر يقترب من الموسيقا خلافاً للنشاطات الإبداعية الأخرى التي ترى العالم برؤية سردية أكثر..!!

يقول أدونيس: اللوحة ـ لوحة دلول ـ « حقل لكن بأبعاد أفقية عمودية، بتربة بنية محروقة، بحجارة سوداء بازلتية، بأسود فاتح، برمادي غامق. حقل مفتوح، نساء يتنزهن بين الشجر، حول الشجرة، المرأة طيف شجرة، الشجرة طيف امرأة، ينابيع، وأدغال، جذوع تصل الغيم بالغبار، تلال ومضايق، كروم وطيور..».

رائد تقنية نشارة الخشب في النحت العالمي المعاصر..

عبد الحي مسلم:

فنان فطري.. رائد

غازي أنعيم *

يعد النحات الفطري عبد الحي مسلم، الذي لم يتعلم الفن في أكاديميات وكليات فنون جميلة، رائد تقنية نشارة الخشب والفن الفطري عن جدارة في النحت الأردني والعربي والعالمي المعاصر، ويعتبر إضافة جديرة بالاهتمام في مسيرة الفن التشكيلي الأردني المعاصر.

إضافة إلى ذلك تعتبر تجربته من التجارب المتميزة في استشفاف الأبعاد الحضارية والإنسانية للقضايا والأحداث الوطنية والقومية والأممية..

وقد حظي "مسلم" من وراء اكتشافه لتقنية "نشارة الخشب" بعد أن أصبحت له شخصيته الخاصة وأسلوبه المميز في الوسط الفني.. بشهرة واسعة، وأصبحت سيرته وفنه على كل لسان لدى الفنانين والنقاد والمهتمين بالفن داخل الوطن العربي وخارجه.. وأثارت أعماله الفنية بطقوسها السحرية وتقاليدها الاجتماعية المفعمة بالتفاؤل والفرح الكثير من الجدل والمناقشات.. لذلك تم تناولها في أكثر من فيلم تلفزيوني وسينمائي.

كما يعد مسلم الذي ولد مزوداً بموهبة فطرية على الانتباه المركز وعلى التآزر بين العين واليد في عملية تسجيل للواقع وللتراث والفلكلور... بعجينته الخاصة ليصل في النهاية إلى عمل فني بالغ الاكتمال، يجمع بين الزينة والطقس الاجتماعي.

تقول الفنانة الروسية المعروفة (تايكو فاتش) في تقديمها لأحد معارضه: "بلغ بي التأثر بأعمال مسلّم حداً أعتقد معه أن العالم سينصف هذا الفنان في الوقت المناسب.. قد يكون بعد مئة عام أو مئتين، أو أكثر، لكن المتاحف التي ستعرض له لن تنساه أبداً، وأعتقد لو أن معرضه يتجول في دول العالم فسيكسب زيادةً في اهتمام العالم بالقضية الفلسطينية".

- من هو فناننا؟
- وماذا عن تجربته؟

ولد الفنان عبد الحي مسلم في قرية الدوايمة / الخليل عام ١٩٣٣ م، وعندما كان طفلاً شاهد الكثير من المجازر والظلم والاضطهاد ممّا تعرَّض له أهل قريته وشعبه، سواء من الأتراك أم البريطانيين. وبعد ١٥ عاماً من ولادته حلت النكبة، واحتل الصهاينة قريته التي خرج منها مجبراً إلى مدينة أريحا على أمل العودة إليها... لكن الصهاينة أكملوا احتلالهم لبقية فلسطين عام ١٩٦٧ م، ولم يحقق حلمه بالعودة فنزح إلى عمان،

* ناقد وتشكيلي أردني



وبعد ثلاث سنوات توجه إلى دمشق ثم إلى طرابلس للعمل في سلاح الجو الليبي "كهرباء طيران".

في هذه المرحلة كان يعيش عدم استقرار، وفراغ قاتل لم ينقذه منه سوى مادة الإسمنت مع الألوان الزيتية، عندما أخذ يشكل بها مجسمات تمثل أشكالاً بشرية. لكن تلك المادة الجامدة كانت تتشقق على مسطح الخشب ولم تلبِّ طموحه، لذلك كان عليه أن يبحث عن مادة طيعة أخرى تسد مكان مادة الإسمنت والألوان الزيتية، فتذكر أن نجاراً عرفه في طفولته، كان يستخدم عجينة من نشارة الخشب ممزوجة بالغراء يملأ بها الفراغات الموجودة بين القطع الخشبية.

لحظة الإبداع الأولى

لكن ماذا عن لحظة الإبداع الأولى في نشارة الخشب؟

يقول عبد الحي مسلم عن تلك اللحظة: "ذات يوم شاهدت غلاف مجلة فلسطينية يحمل صورة لعجوز فلسطينية، مع عبارة - نحن لن نغفر - وتمنيت التمكن من صياغة الوجه فنياً، تناولت الصورة وألصقتها على قطعة من الخشب، وعجنت النشارة مع الغراء، وما زلت أحتفظ به، بعد ذلك اكتشفت أن باستطاعتي استعمال هذه العجينة النحتية لبناء تكوينات نحتية على قطعة خشب مسطح.. وكانت سعادتي كبيرة حين تمكنت من صياغة عدة عناصر". (١)

هكذا تحركت يداه في عجينة نشارة الخشب لتنتج أجساداً وأشكالاً ملأت كيانه وحياته فيما بعد، وشيئاً فشيئاً بدأت تلك التقنية - العجينة - التي تتكون من: (نشارة الخشب + غراء = عجين نشارة الخشب + قطعة خشب = عمل فني)، تروق له، وهكذا سجل عبد الحي "تميزاً على صعيد استخدام مادة مبتكرة لم يسبقه إليها احد، والمكونة من نشارة الخشب المنخولة



قبل العجن بالغراء الأبيض، ومن هذه العجينة بدأ ببناء أشكاله على ألواح الخشب، وقدم وحدة واحدة خشنة وسميكة، قليلة التفاصيل، قام بتلوينها بلون واحد أو لونين لون الأرضية ولون العنصر المنحوت بطريقة النحت البارز.. وهكذا استخدم مادة مركبة طرية قابلة لتشكيل عناصره النحتية، تصبح صلبة عندما تجف مع إمكانية الحذف والإضافة بأداة حادة.. ". (٢)

لقد منحت هذه التقنية، المادة الطيعة والسلسة الفنان عبد الحي " ليكوّن بها (مادة نحتية) تماماً كما يستخدم النحاتون مادة الصلصال، لكن عبد الحي زاد على ذلك بأن طوّعها وعمل أعمالاً نحتية على شكل (ريليف) النحت البارز، المصبوبة على سطح مادة خشبية، ولعبد الحي السبق الأول (لمادة نشارة الخشب) تلك.. ". (٣)

وحين نتحدث عن هذه التقنية، فإننا نتحدث عن الجوانب التي تخدم الأهداف التعبيرية المنشودة، بعيداً عن النظرة الأوروبية الضيقة إلى تقنيات الفن.. حيث الفصل القسري بين مادة تقود إلى تشكيل وأخرى إلى حرفة، لذلك هناك من هو متمكّن من التقنية لكنه لا يعطي فناً، وهناك تقنيّ ماهر يعطي فناً عظيماً، كما هو الحال بالنسبة لفناننا الكبير عبد الحي مسلم، (٤) الذي نجح في استخلاص أقصى طاقة تعبيرية من هذه التقنية، التي عالج من خلالها فيما بعد مواضيع شتى.. فأنتج في البدايات أعمالاً مثلت اللحظة العفوية:

" مقاتل، شبل، شهيد، أسير، فلاحة تحمل الجرة، شجرة برتقال وامرأة بزي شعبي.. " وكان يزداد حماسه كلما أنتج لوحة، ولم تكن له في تلك الفترة علاقات مع أي من الفنانين التشكيليين.. لذلك لم يوجهه أحد ولم يتأثر بأي فنان.

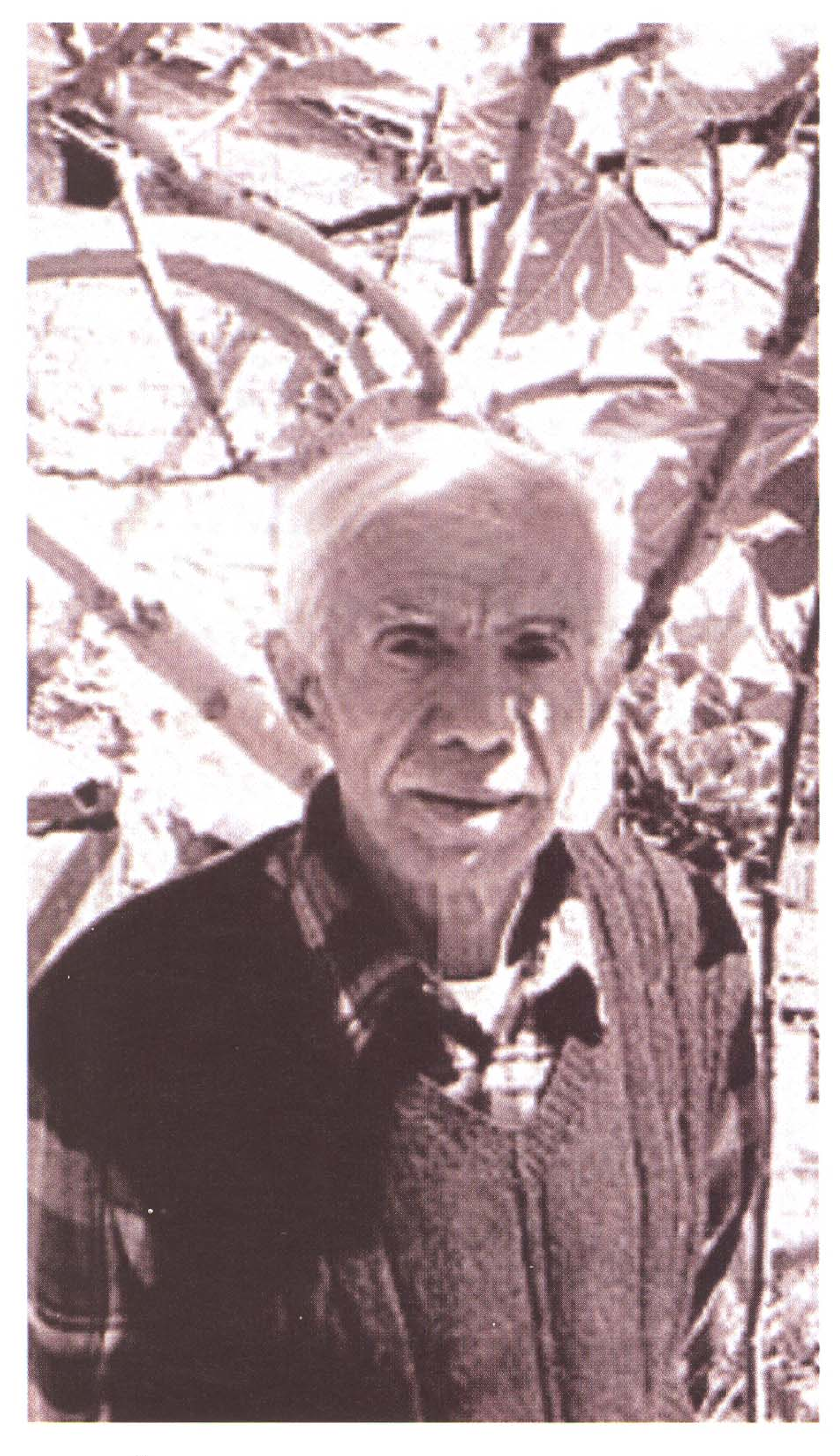
وذات يوم زاره أحد الأصدقاء واقترح عليه أن

يشارك في معرض طرابلس الدولي، وأخذ منه ثلاث لوحات لعرضها على اللجنة المختصة، وفعلاً تمت الموافقة على عرض اللوحات... وأثناء أيام المعرض كان عبد الحي مسلم يذهب كل يوم لمشاهدة المعرض ورصد زواره، وكان يغمره الفرح عندما يشاهد الناس تنظر إلى لوحاته بإعجاب... والذي زاده فرحاً تلقيه مكافأة مالية مقدارها ١٠ دنانير ليبية، وذلك نظير مشاركته.

في تلك المرحلة ركز "عبد الحي مسلم" على عنصر واحد في العمل الفني... وكان من الصعب صياغة أكثر من عنصر بالنسبة له ". (٥)

هكذا جاء "عبد الحي مسلم" إلى الفن، حيث لم يكن يتوقع بأن يصبح في يوم من الأيام فناناً... لكن دوامة النكبة المتواصلة.. والتشرد والنزوح، ثم النزوح من مكان إلى آخر، ومعايشة المأساة المستمرة.. ومواكبة العدوان إثر العدوان.. وحنين الذكريات إلى صور الطفولة والطمأنينة والسلام والإحساس بالحرية... كل ذلك دفعه لأن يعيد حساباته، وهنا بدأ يبحث عن شيء يعوضه عن سنوات الحرمان والتشرد.. فكان الفن الذي اقتحم حياته في سن متأخرة. كان عمره حينها ثمانية وثلاثين عاماً. وكان حينها مسؤولاً عن عائلة مكونة من سبعة أبناء، كان ذلك في عام ١٩٧١ م.

في نهاية السبعينيات غادر "عبد الحي مسلم" ليبيا إلى بيروت، وهناك بدأ يتردد على قسم الفنون التشكيلية، وتعرف إلى النحاتة منى السعودي، كما تعرف إلى الفنان الراحل ناجي العلي والفنان الراحل مصطفى الحلاج.. وعندما حوصرت بيروت في عام ١٩٨٢، نفّذ عبد الحي تحت القصف اليومي في منطقة الفاكهاني ما يقارب الـ (١٨) منحوتة عرضت في بيروت أثناء الحصار، وقد عبّرت تلك المنحوتات عمّا شاهده وعاشه من أحداث... وأثناء إبداعه تحت القصف كان الصحفيون ومراسلو وكالات الأنباء الأجنبية يصطفون بشكل طابور لالتقاط الصور والتحدث معه، وكان يتعرض لمشاكساتهم.. وكانوا



يستغربون كيف يمكن للفنان أن ينتج ويبدع فناً في هذا الجو.. حتى إنهم حاولوا أن يجبروه على مغادرة المكان، فقال لهم:

" أنا فنان ويجب أن أكون في أرض الحدث، يجب أن أرسم كل ما يدور حولي... حتى إن القس جسي جاكسون حضر لمشاهدتي، وكذلك حضر مندوبه وجلس تحت بيت الدرج لمدة ثلاث ساعات وهو يشاهدني كيف أرسم في هذه الظروف، وأخذ لوحة معه إلى أمريكا قبل أن تجف ". (٦)

كما كان يمر على موقع "عبد الحي مسلم" كل صباح، صحفي إيطالي، وكان ذلك الصحفي يستغرب، كيف يمكن لفنان أن يبدع في جوّ كهذا، لذلك لم يتحمل المشهد وصرخ في وجه "عبد الحي مسلم" قائلاً:



"إنـك مجنون، يجـب عليك أن تغادر هذا المكان فوراً، لأن الفنـان كـي ينتج فناً بحاجـة إلى هـدوء وموسيقا ومشروب". (٧)

"ومـن يـدق البـاب يسمـع الجـواب" لذلك لم يتوقـع الإيطـالي رد "عبد الحـي مسلـم": "لا يوجد هنا موسيقا مثل التـي تسمعها الآن يا صاحبي". وكان يعنـي صوت القذائـف والرصاص والانفجـارات وأزيز الطائرات.. (٨)

في هذه الفترة كان الكاتب والصحفي الفلسطيني محمود اللبـدي معجباً بتجربة وجرأة عبد الحي مسلم وكان يـتردد كثيراً على موقع عبـد الحي، وقدَّم شهادة عن هذه التجربة:

"كان عبـد الحي شجاعاً لا يخاف الموت، وكنت أخاف عليه لشدة عناده، كانت لا تهزه قذيفة ولا طائرة، ففـي أشد أوقـات القصف كان يجلس علـى كرسيه في مدخـل البناية التي اتخذها مقراً له لكي يصنع لوحاته دون أن يتحـرك لـه ساكن. لم يـترك عبد الحي موقعه السابـق، فكان عندما تقترب الشمـس من المغيب يدخل لوحاتـه إلى الداخـل، ويحمـل رشاشه، ويذهـب لتسلم واجبـه الليلي في الحراسة... كانت أهم لوحاته هي التي أطلـق عليها اسـم "مدينة بيروت"، والتـي لم يتممها، وهـي ملحمـة فنية مكونـة من شبـاب وفتيـات يحملون السـلاح، زنودهم مفتولة وأجسادهم قوية، كانت اللوحة تعبـيراً عـن الكبرياء والصمـود في وجه الغـزاة... كان وجود عبد الحي الفنان بجانبنا على أهمية كبيرة، وكان وجـوده يعبِّر عن ظاهـرة حضارية لشعب قـرر الصمود وقرر الحيـاة، كما أثـار وجوده إعجاب جميـع من مروا بشارع الإعلام". (٩)

بعد عام ١٩٨٢ انتقل "مسلم" إلى مخيم اليرموك بدمشـق، وفي مرسمه بدأ يثقـف نفسه ويبحث في تقنيته ومواضيعه ساعيـاً إلى تطويرهما وفق خبرته التي بدأت بالتنامـي على كل الأصعدة بغير مسلمات أو أطر ثابتة.. وأخـذ يستقـي من كل اتجاه ما يثري تجربتـه ورؤاه، وما أراحـه هو تصنيفـه ضمن اتجـاه الفنانـين الفطريين،



اتجاه: الشخصية الشعبية الفلسطينية بخصائصها التراثية والمعاصرة.

ـ لكن ما هي المواضيع التي تناولها عبد الحي مسلم؟

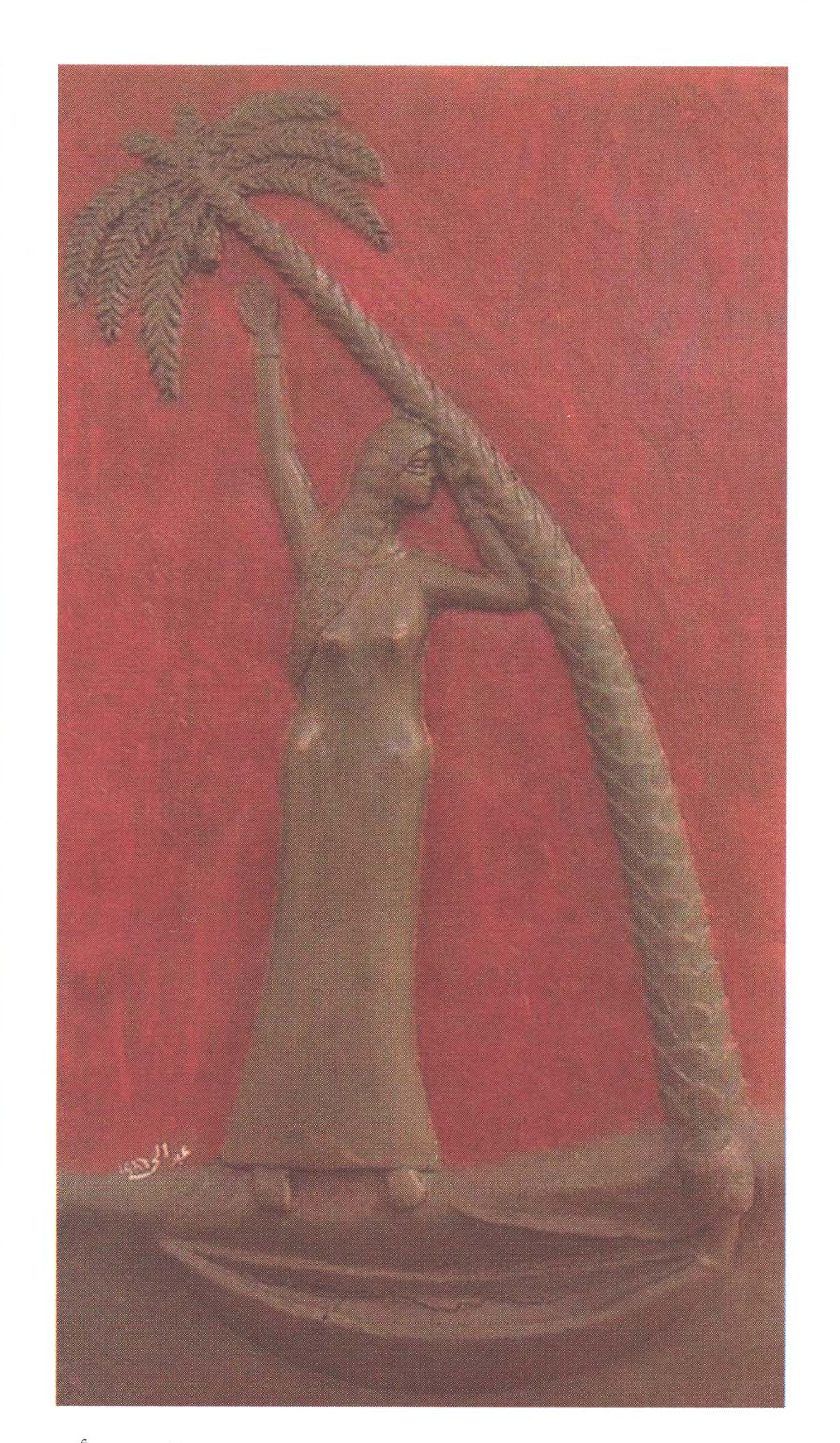
ـ وما هي عناصرها التأليفية؟

إذا كانت نقطة بداية أي فنان على حد القول الشهير لأندريه مالرو: "لا تكون في التأثر بالطبيعة المباشرة، بل من تأثر الفنان بأعمال فنية سابقة يكون دورها الأساسي هو مساعدته على تحقيق ما يسعى إليه للتعبير عنه فنياً". فإن "عبد الحي" وجد ذلك أول ما وجد في مظاهر الفن البدائي، فمثلاً وجد في النحت السومري غناء في الإحساس بالحياة وسحرها وخفاياها.. وهو هنا لا يكف عن إعلان انبهاره به.

وقد تناول "مسلم" عناصر أساسية ما زال يلح عليها مثل:

العنصر الإنساني:

منذ البداية كان الهم الإنساني محور أعماله لذلك شكل الإنسان في أعماله حيزاً مهماً، وبشكل خاص الرجل والطفل والمرأة، وجاءت الأخيرة شديدة الارتباط بالفكرة وبالموضوع الذي يعبِّر عنه العمل، وبالتكوين





الفنـي المنسجم في منظومة العناصـر الفنية (شكل أو خط أو كتلة).

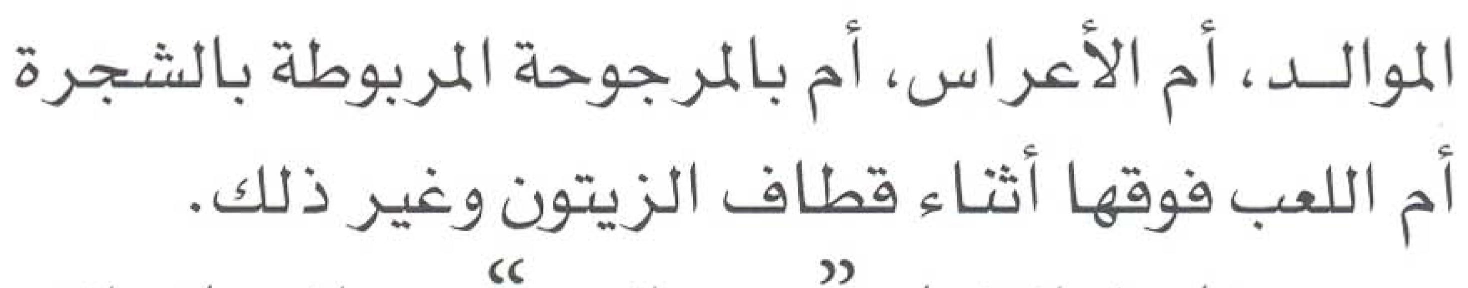
والمرأة، التي صورها عبـد الحي بكل جمالياتها، بفرحهـا وحزنهـا، وجعل منهـا رمـزاً إنسانيـاً ورمزاً للعطاء.. وجعل من علاقتها بالزوج والحبيب والطفولة رمزاً لعلاقة البشر بالأرض.. كما قام بتوظيفها توظيفاً تعبيريـاً، متنوعاً من حيث الجماليـة والمحتوى، عندما صورهـا بحليهـا وبزيهـا الشعبـي المتميز وهـي تؤدي أدوارهـا المختلفة سواء في النضال أم تربية الأطفال أم العمل إلى جانب الرجل.

لذلـك تعد المـرأة من أكثر العناصـر حضوراً في تجربتـه وفي مختلـف الحـالات الإنسانية، فهـي "تبدأ أنثى ورمزاً للأرض والحياة بكل رعشاتها، وتنتهي رمزاً للوطن يختلط فيها الواقـع المحسوس بالمثال الذي يجمع كل النسـاء في امـرأة" [١٠]. كما تمثـل المرأة في أعماله النحتيـة: الأم، والوطـن، والأرض، والنضـال، والثورة، والخصب، والعطاء، والحبيبة.

واستطاع مسلم أيضاً أن يعبِّر من خلال المرأة في أعمالـه عن مختلف الموضوعـات الاجتماعية والإنسانية كمـا في الأعمـال التالية: (مـن وحي الـتراث، انتظار، حوار، عتاب، خلاف، حلم، أمومة...).

وأخذت المرأة في لوحاته أشكالاً ومواقع مختلفة، بحيـث نراها متواجدة، إما في البيـت، أو مع الأسرة، أو مـع الحبيب، أو في الأفـراح أو الأحـزان... ونشاهدها كذلـك في أعمال تمثل: دخلة الـدار، العريس والعروس، السامر، حنة العروس في اليوم الأول، حنة العروس، وفي أغاني السامر.

واهتم مسلم في أعماله أيضاً بالأطفال وألعابهم.. حيث صورهـم يلعبون مؤدين حـركات مختلفة سواء في

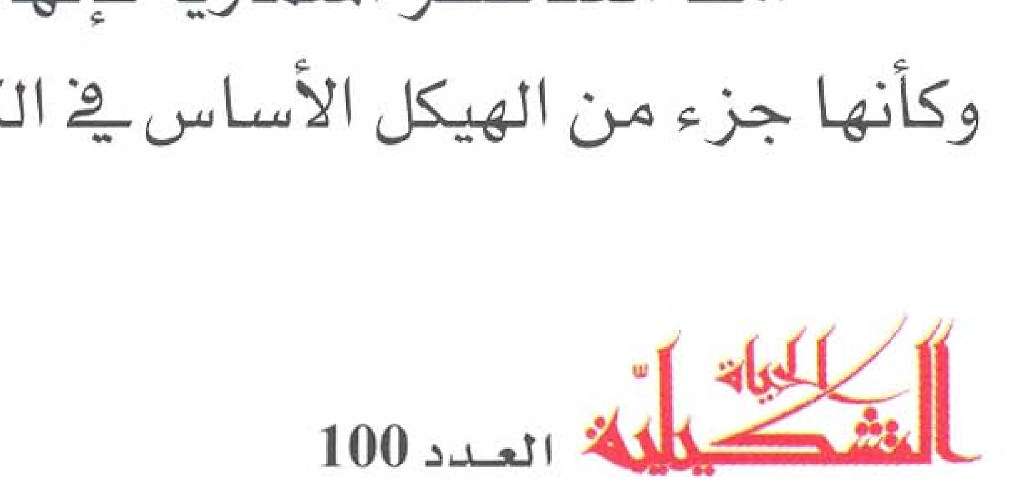


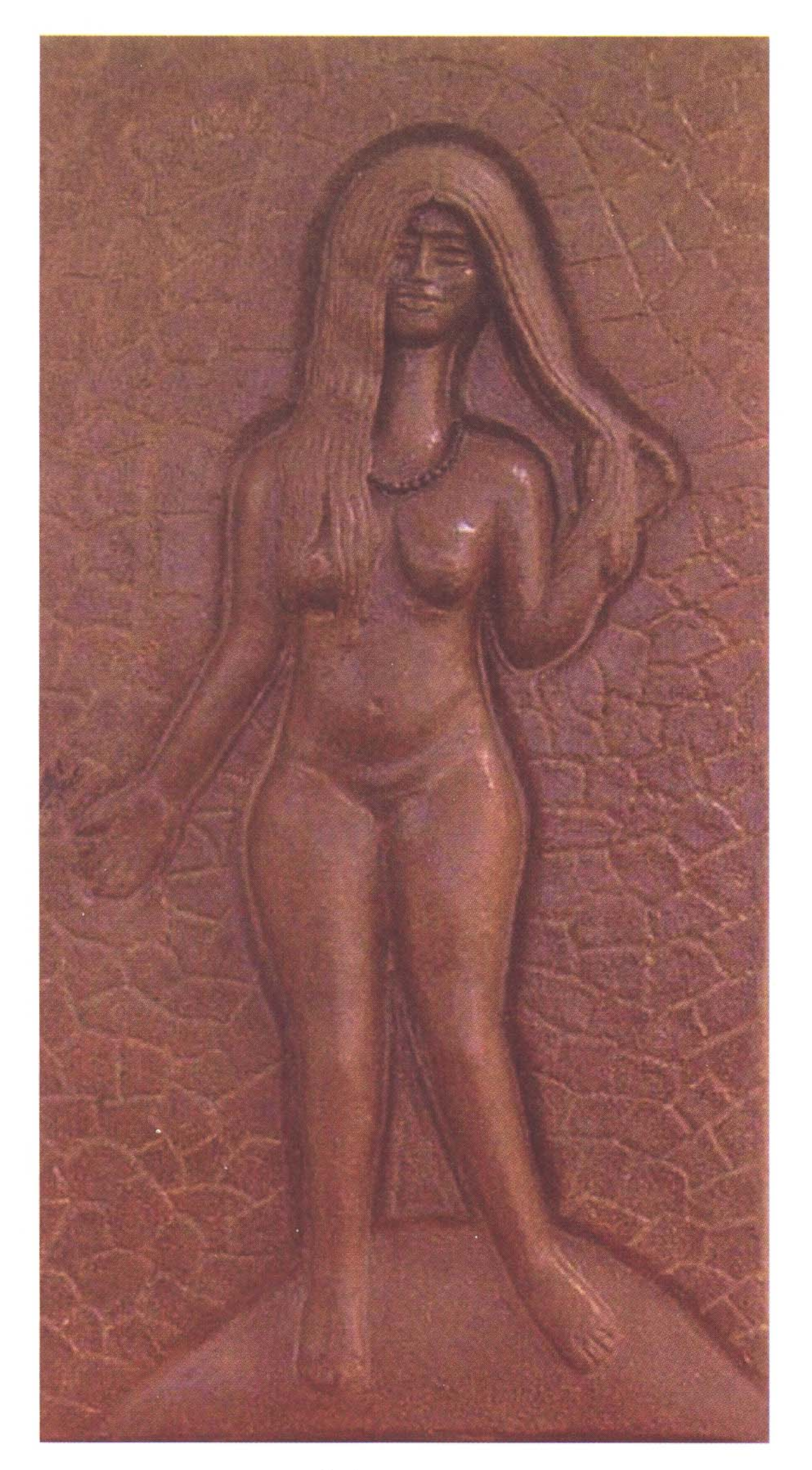
الموالـد، أم الأعراس، أم بالمرجوحة المربوطة بالشجرة أم اللعب فوقها أثناء قطاف الزيتون وغير ذلك.

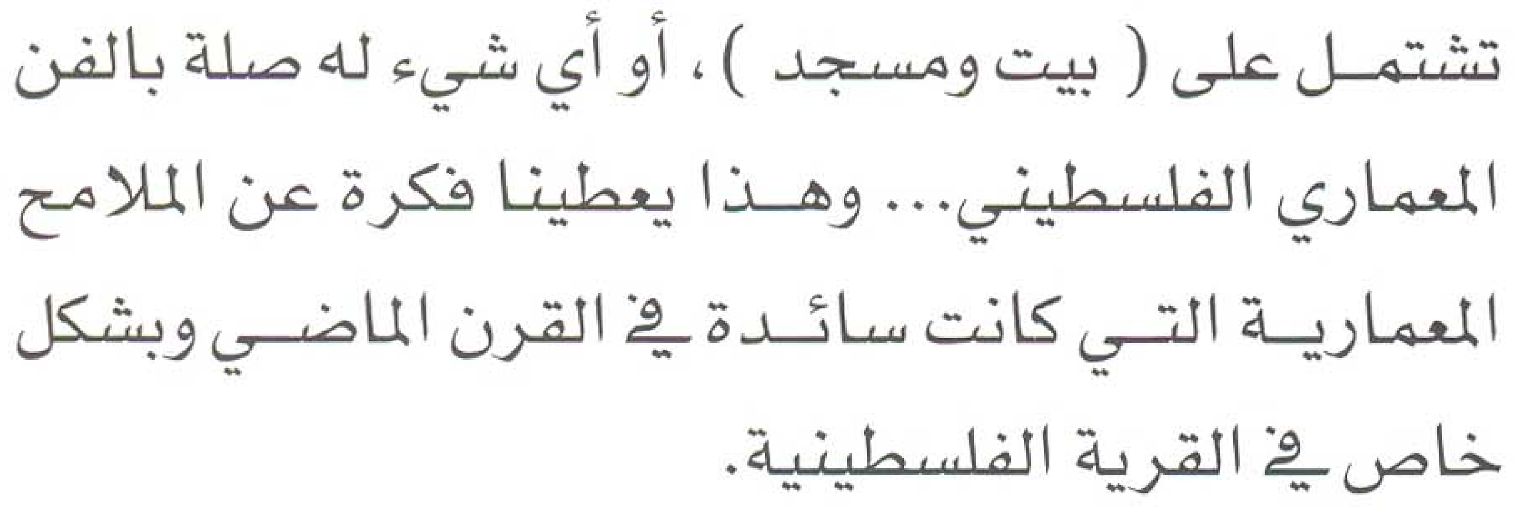
وتفاعل الفنـان "عبد الحي" مـع المجـازر التي ارتكبهـا الصهاينة في كفر قاسم وصبرا وشاتيلا.. ومع الأحداث الوطنية والقومية والإنسانية بشكل عام، كما في المنحوتات التالية: "صبرا وشاتيلا، نضال وعطاء، معاناة الشعب الفلسطيني، من وحي الانتفاضـة الفلسطينية، المقاومـة اللبنانيـة في الجنـوب، نضال شعوب أفريقيا، ونضال شعوب أمريكا اللاتينية...". وقد عبَّر الفنان بكل صدق عمَّا يحس ويشعر به تجاه ناسه والآخرين.

العنصر المعماري

أمـا العناصـر المعمارية فإنها تظهـر في أعماله وكأنها جزء من الهيكل الأساس في الكتلة التي غالباً ما

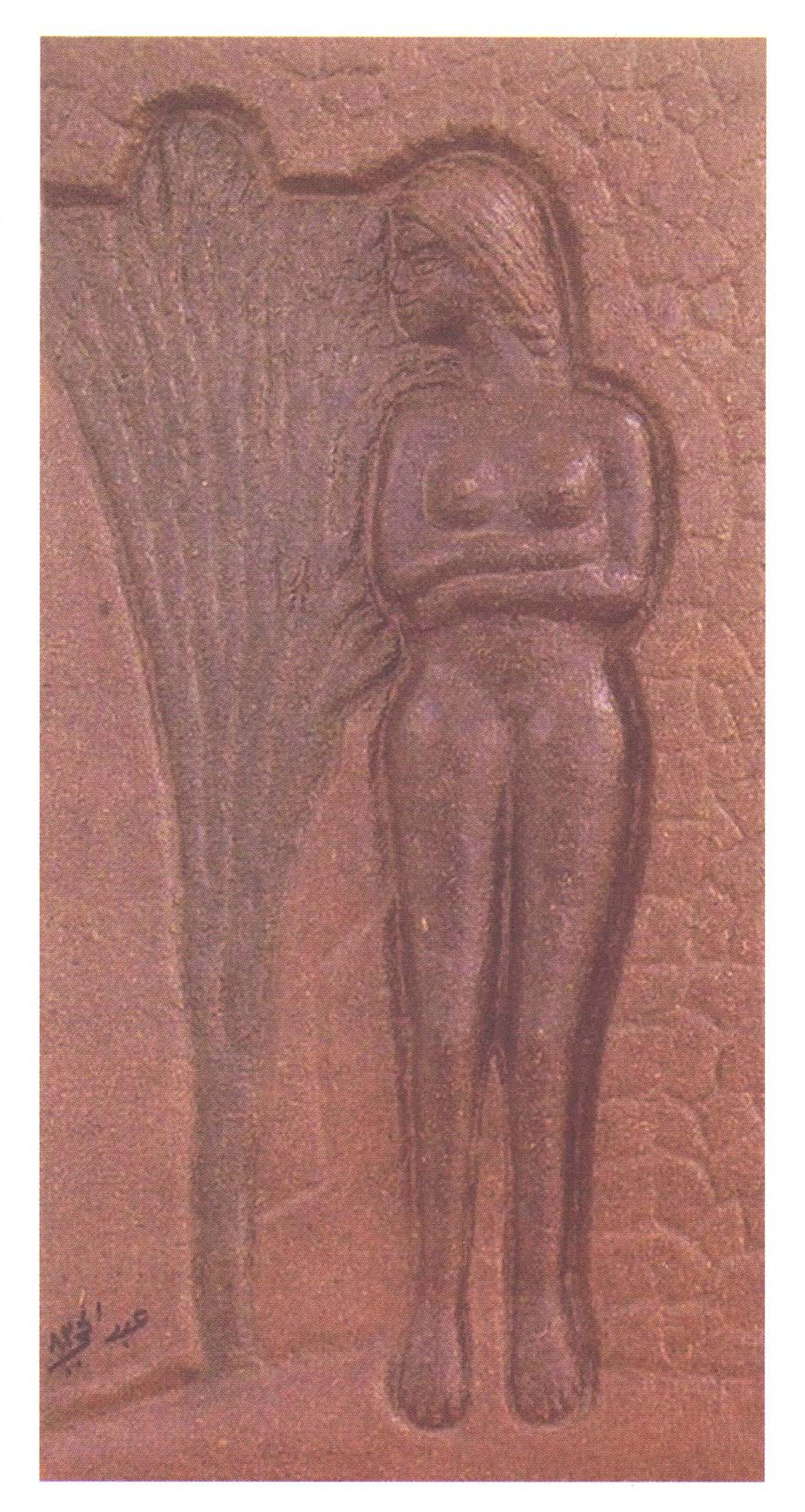






تشتمـل على (بيت ومسجد)، أو أي شيء له صلة بالفن المعماري الفلسطيني... وهـذا يعطينا فكرة عن الملامح المعماريـة التـي كانت سائـدة في القرن الماضـي وبشكل خاص في القرية الفلسطينية.

والمدقـق في عناصر الهندسة للأبنية والبيوت وموادهـا التـي جسدها عبد الحـي في أعماله، والتي جاءت في شكل (قبـاب، عقود، أقواس) يلاحظ أنه أعطـى للتفاصيل الدقة والتباين مـا يزيد في قيمتها التعبيريـة والجمالية، وذلك من خلال ربط المفردات والعناصـر ببعضهـا في التكويـن، كمـا في مجموعته الرائعـة: (خشـة الـدار، العروس في بيـت العريس،



السامـر، الشاعـر الشعبي، صيام رمضـان، دار أم عبد الحي).

عنصر الجمل والحصان

واحتـل كل من الجمـل والحصان مكاناً له في العديد من لوحاته، كمـا في مجموعة: (زفة العروس علـى الجمل) وهـذه المجموعة ليسـت الوحيدة التي وظـف فيهـا فناننـا الحيوانـات، فالجمـل في هـذه المجموعـة وفي الأعمال الأخـرى بلغ روعة لا تضاهيها روعـة إلا أعمال الفنانـين الآشوريـين في منحوتاتهم البارزة (الريليف النافر).

أمـا بالنسبـة للحصـان فقد احتـل في لوحات "عبـد الحـي" مكانـة أكـبر مـن مكانـة (الجمـل) والمعـروف عنه بقـوة تحمله وصبره، لكـن (الحصان) هنـا له دلالات رمزية كثـيرة مختلفة عن دلالات الجمل، مثـل (الأصالة، التمـرد، الشموخ، الكبريـاء، التحدي، الانطلاقـة، الثـورة...)، ووظيفته الرمزيـة تختلف عن وظيفة الجمـل، وتتغير من عمل إلى آخـر، وذلك حسب استخدامه في العمل الفني.

العنصر النباتي

وظـف الفنان "عبـد الحي" النباتـات والأشجار مـن "زيتون، صبار، رمان، عنـب، برتقال، نخيل، قمح، خـروب، لـوز، أزهـار وورود" في أعمالـه توظيفـاً خدم الفكرة، واحتلت تلك النباتات والأشجار التي تمثل رمزاً لـه قدسيته وفلسفته الخاصة عند الفنان، مكاناً مرموقاً في عـدد كبـير مـن أعماله الفنيـة، كمـا في الجداريات التاليـة: (حـوار، انتظـار، نمـوذج لباس خمس قرى، رقصة على العود، مين عذبك، أطفال في الحديقة، لعبة الغماية وحلاق...). كما "قام بتحويل العناصر النباتية إلى رموز للمدن والقرى كالصبار (رمز غزة)". (١١)

وطريقـة "عبـد الحـي" في تنظيـم أغصـان الشجـرة تأتـي وكأنهـا تتعانق كالعشـاق في صوت النـاي أو العـود أو الربابة، وأسلوبـه في تجسيم أوراق وأغصان الأشجار والنباتات (بارز وغائر)، يأتي من خلال فرش أرضية المنحوتـة بعد أن يملأ الحيز المناسب في فضائها المحـدد... ويشترك مع بقية الأجـزاء الاكتمال والتوازن الذي يظل الشغل الشاغل للفنان.

العنصر الزخرفي

أمـا العناصـر الزخرفيـة ـ هندسيـة، نباتية وكتابيـة ـ في لوحاته فهي من أهم العناصر التي تتكامل بهـا المفـردات الفنية الأخرى في أي عمـل، لأنها تشكل روحـه وركيزتـه الأساسية، وهـي الترجمـة الصادقة لفلسفته ولحضارته، فالزخرفة هنا أصبحت في العمل الفنـي جزءاً لا يستغنى عنه، تتوزع أهميته في المضمون والشـكل، وتسهم في اغتناء الكتل والمساحات، وتتناسق وتتجـاوب مع كل مـا يحيط بها في العمـل من مفردات

وعناصر ولون.

كما وظف الكتابة بما يخدم موضوع اللوحة، عندما استخدم الأبيات الشعرية والزجليات والأمثال الشعبية... أصبحت الكتابة تحاور المشاهد.. وبهذا الصدد يقول الناقد فتحي صالح: "عبد الحي يدخل الكتابة بحس تصويري بسيط لتصبح جزءاً من كينونة العمل التشكيلي، وحاملاً أساسياً للهموم الإنسانية الكامنة في الأغنية من حزن، وعشق، وتحريض وندب... وكحالة توصيف للحدث المعبر عنه ضمن العمل". [١٢]

ويضيف: "وتشكل الكتابة بالإضافة إلى دورها التفعيلي كحالة تزينية متممة للجماليات اللونية في العناصر والرموز، مفصلاً مفتاحياً لقراءة العمل والولوج في أجوائه التعبيرية، ومحرضاً على إدراج تصورات روحانية في مساحة الذهن المتعبة لإراحة النفس، وهدهدتها، ودفعها نحو أفق وجداني رحب". [١٣]

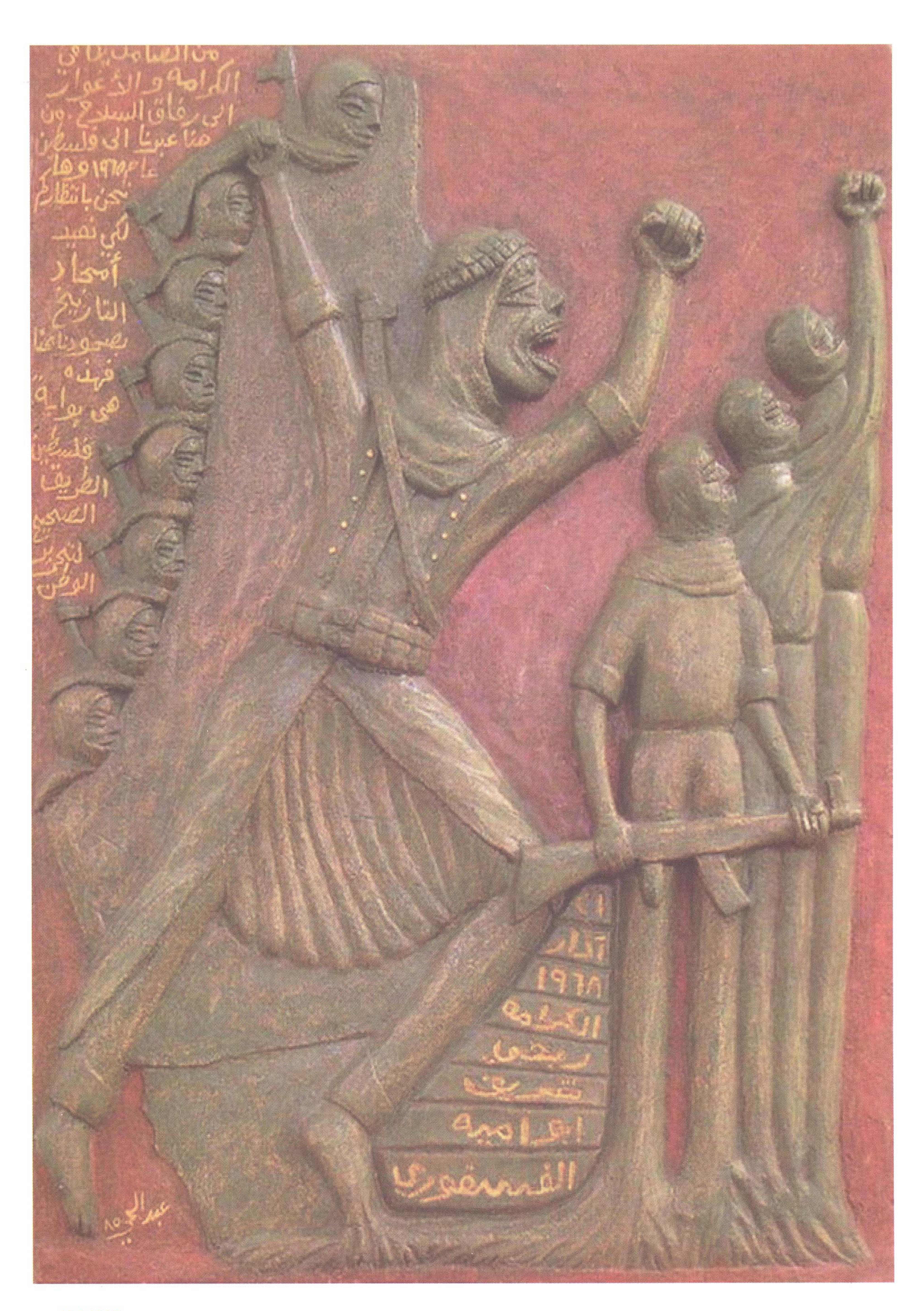
ففي لوحة له بعنوان (الفراق) تقول الزوجة لزوجها: "على مين تخليني؟ لا أمك حنونة ولا طفل يسليني".

وفي عمل آخر يقول المقاتل لحبيبته: "إن متت يا زين، كفني بورق ريحان".

وهنا ظل عبد الحي مسلم واعياً للمفهوم الفلسفي لعناصر الزخرفة التي وظفها سواء على الملابس أم عبر طياتها أم على واجهات المباني أم (الأطر) أم في خلفيات عناصره.

الأساطير والحكايات

وهناك أيضاً ميل واضح لدى الفنان إلى استلهام





الأساطير والحكايات ذات الطابع الشعبي، فمن خلال أعماله التي استلهمها من حكايات القرية وغيرها، يظهر الفنان توجهه بإبراز الطابع الاجتماعي، وهذا الطابع يمنح موضوعات النحت قدرة خاصة على التعبير، لهذا نراه يعالج موضوعات كثيرة تمثل (الأم وطفلها) بعدة حركات توحي بفهم "مسلم" لموضوع الأمومة الذي اشتغل عليه كثيراً خلال مسيرته التشكيلية.

العناصر التراثية والفلكلورية

"أما العناصر الحياتية والتراثية القديمة والفلكلورية التي استخدمها استخداماً رمزياً فمتعددة ومتنوعة في مصادرها ووظائفها، مثال ذلك: .. العلم الفلسطيني، الملابس المرقطة، الأسلحة، البطيخ، العنب، الصبّار، المنجل، الشراع، النسر، الهلال، المسجد الأقصى، السلاسل، السيف، المهباج، الشجرة، الوحوش المركبة، الزخرفة، المرأة والكوفية.." (١٤)

حيث أسقط الأخيرة "على عناصر متنوعة، فتارة تسكن خريطة فلسطين أو تشكل الزوارق زورقاً من كوفية بيضاء منقطة ومخططة باللون الأسود، أو تلبس الرجل والمرأة في جمالية متميزة". (١٥)

ولا ننسى عنصر المفتاح "الذي احتفظت به العائلة الفلسطينية بعد النكبة رمزاً للعودة إلى البيت". (١٦)

تنمية مواهبه وتوسيع ثقافته

عمل "عبد الحي مسلم" منذ بداية السبعينيات على تنمية مواهبه وتوسيع ثقافته، وكانت تجربة السنوات التي عاشها من أعمق التجارب التي عملت على تشكيل رؤيته للإنسان، وهي التي ساعدته على أن يتمكن من صياغة وبلورة منهجه الفني.

وإذا تتبعنا مسار تحقيقه للتعبيرية كإنجاز فني تشكيلي، منذ بداية السبعينيات إلى الآن، وصلنا إلى نتيجة مفادها أن "مسلم" يترجم ما في داخله وما يمتلكه من مخزون بصري في تجسيده لمختلف



العناصر من: (إنسان، نبات، حيوان، عمارة وزخارف). وتشكل تلك العناصر مختلف المراحل التي مرت بها تجربته المستقاة من أيام طفولته في قرية (الدوايمة)، حيث تأثر منذ صغره بالعادات وبالتقاليد التي توارثها من الأجداد، وعندما أصبح فناناً قام بتجسيدها بكل إخلاص وأمانة في منحوتات عبَّرت عن حياة أهله وعاداتهم وتقاليدهم التي كانت سائدة في مسقط رأسه، وقدم طقوس القرية.. نذكر منها على سبيل المثال: مجموعة الأعمال الفنية التي تمثل احتفالات القرية بالعرس الذي لا يختلف عن أية قرية فلسطينية أخرى.. ففي كل عمل تناول طقساً مختلفاً عن العمل الآخر، تارة وهم يتجمعون في صف واحد يرقصون في حركات جماعية على أنغام الشبابة والمجوز واليرغول.. وتارة أخرى نرى مجاميع بشرية في (عونة) أثناء قطاف الزيتون.. ونشير هنا إلى أن شجرة الزيتون في أعمال عبد الحي ترمز للأرض واستمرارية الحياة..

مميزات فن عبد الحي

من أهم المميزات التي تتميز بها منحوتات "عبد الحي" سواء كانت تتعلق بالإنسان أم بمواضيع أخرى التالي:

- تعتبر من الناحية الفنية والطريقة الأدائية ذروة العمل الفني الأصيل، لما فيها من بلاغة انفعالية وقيمة جمالية، ولما فيها من صور وأفكار تدل على المحتويات الأصيلة لمخزون الفنان البصري، وتعبِّر بكل صدق عن أفكاره وأحاسيسه.

- اختصار التفاصيل (وتحويرها) دون أن يكون لذلك أي أثر على الشكل العام للعناصر التي تشغل مساحات منحوتاته بالكتل وبقوة التعبير وجودة الأداء المتقن.





- سعي الفنان الدائم إلى التعبير عن جوهر الإنسان بالكتلة المتزنة والمتفجرة والسطوح المنسجمة والعناصر المتدفقة حياة.

- تميز الفنان عبد الحي بالتزامه بالنسب التشريحية للجسد الإنساني، وأصبح قادراً على ضبط النسب في عمله، كنسبة الرأس إلى بقية الجسد، ونسبة (حجم) الكف أو اليد إلى الرأس إلى بقية الجسد، وكنسبة الأذن أو العين إلى الرأس وهلم جرا.. وهذا جاء نتيجة للدراسة والبحث المستمر. كل ذلك دفعه إلى امتلاك الأداة والصنعة، وهذا حقق له الخبرة المطلوبة من أجل الانطلاق إلى آفاق أكثر رحابة وأكثر تماسكاً حتى وصل إلى أسلوب مميز.

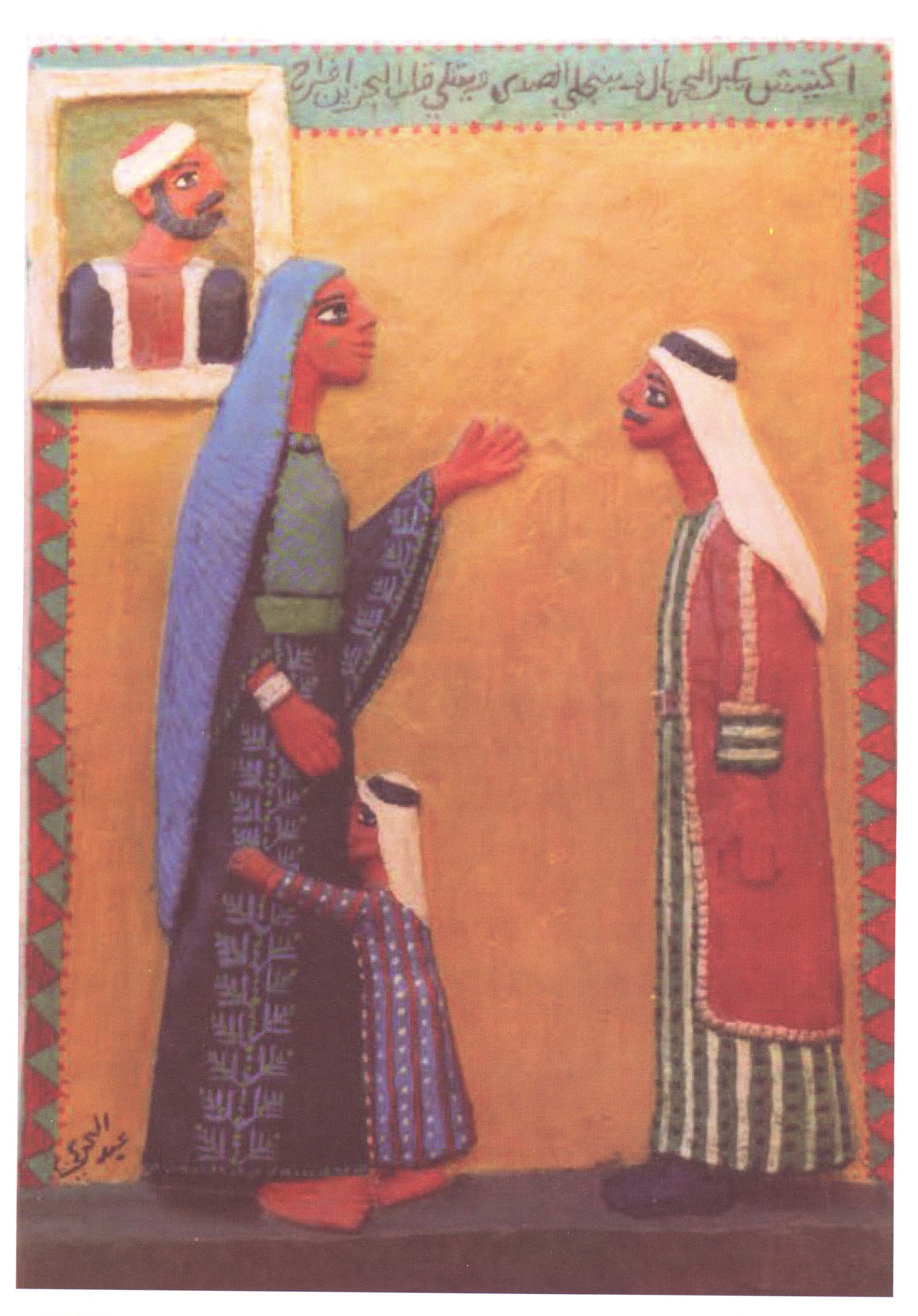
- وفق في اختيار الألوان المعبرة عن شخصياته، وتناغمها مع ألوان الخلفية.. واهتم كذلك برصد مظاهر الحياة الفلسطينية اليومية وتفاصيلها، وصاغ عذابات الإنسان الفلسطيني.. آلامه وآماله وأحلامه..

- أخذ الإنسان دور البطولة في جميع أعماله منذ بداياته الأولى، وما زال العنصر الأكثر حضوراً في أعماله..

- ترك أثراً كبيراً من خلال مساهماته الكثيرة في المعارض، سواء المحلية أم الخارجية.

- استطاع من خلال تقنيته (نشارة الخشب) أن يحقق نجاحاً كبيراً على المستوى العربي والعالمي، وهذه التقنية لم تكن موجودة في السابق ضمن عناصر الفن التشكيلي، وبهذه التقنية الفريدة والمتفردة أنجز "عبد الحي" ما يقارب الـ (٢٠٠٠) عمل فني (ريليف نافر وكتل فراغية) تمثل مختلف مظاهر الحياة الشعبية في القرية الفلسطينية، بالإضافة إلى مواضيع قومية وأممية.

والمدقق في مسيرة فناننا التشكيلية الطويلة





بشكل عام، يلاحظ أن الموضوعات التي تناولها، توزعت على الأحداث والقضايا الوطنية والقومية والأممية، وبشكل خاص القضية الفلسطينية.. فقد حملت الموضوعات التي تدور حولها.. مختلف المضامين وتحققت كإنجاز تشكيلي عبر عناصر ورموز متنوعة ومختلفة.. واعتمد من أجل تحقيق تعبيريته على التحوير والتبسيط والمبالغة في التعبير.. وهكذا تنوعت موضوعاته وعناصره ورموزه لتخدم في النهاية موقفه الملتزم بالتعبير عن قضايانا الوطنية والقومية والإنسانية..

أخيراً تكتسب تجربة "عبد الحي مسلم" أهميتها كونها لا تقوم على استعارة تجارب غربية أو أشكال قديمة، وإنما على وعي النحات المرتكز على رؤيته لوظيفة النحت والمعبرة عن نمو الشخصية الوطنية والقومية.

الهوامش:

١ - مجلة نزوى: العدد ٣٣ - يناير ٢٠٠٣م - ص١٢٣

٢ - محمد خير محظية: التشكيل الفلسطيني المعاصر، ج ١، المركز العربي للكمبيوتر، دمشق ١٩٧٧، ص ١١٢.

٣ - محمد خير محظية: التشكيل الفلسطيني المعاصر، ج ١، المركز العربي للكمبيوتر، دمشق ١٩٧٧، ص ١١٢.

٤ - محمد خير محظية: التشكيل الفلسطيني المعاصر، ج ١، المركز العربي للكمبيوتر، دمشق ١٩٧٧، ص ١١٢.

٥ - المصدر السابق، ص ١٢٣.

٦ - مجلة الكويت: العدد ٢٥٧، مارس ٢٠٠٥، ص٩٧ و ٩٨.

٧ - مجلة بلسم: العدد: ١٥٨ - آب ١٩٨٨ - ص١٠٩.

٨ - المصدر السابق، ص ١٠٩.

٩ - محمود اللبدي: بيروت ٨٢ الحصار والصمود: دار الجليل للطباعة والنشر، ط١ ، ١٩٨٤.

١٠ - الموسوعة الفلسطينية: المجلد الرابع، دمشق، ط ١، ١٩٩٠ ، ص ٩٢١.

١١ - المصدر السابق.

١٢ - المصدر السابق.

١٣ - المصدر السابق.

١٤ - المصدر السابق.

١٥ - المصدر السابق.

١٦ - المصدر السابق.

السيرة الذاتية للفنان عبد الحي مسلم:

- مواليد الدوايمة عام ١٩٣٣ / الخليل.
- أصبح فناناً بالفطرة، ولم يتلق الفن في معاهده.
- المعارض الشخصية:
- معرضان في طرابلس والزاوية / ليبيا عام ١٩٧٨.
- معرضان في بيروت / لبنان ١٩٨٠.
- معرض في بيروت، تحت القصف أثناء الاجتياح الصهيوني للبنان عام ١٩٨٢.
- معرض في أوسلو / النرويج ١٩٨١.
- معرض في هلسنكي / فنلندا ١٩٨٣.
- معرض في جوتبرج / السويد ١٩٨٣.
- معرض في أرهوس / الدنمارك ١٩٨٤.
- معرض في طهران /إيران ١٩٩٠.
- معرض في زيوريخ وبيرون / سويسرا ١٩٩٠.
- معرض في جاليري زاره، عمان / الأردن ٢٠٠٣.
- معرض المقاومة في جامعة فيلادلفيا / عمان ٢٠٠٤.
- معرض في جاليري الأندى ٢٠٠٦.
- معرض في جاليري رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين ٢٠٠٨.
- أقام ٦ معارض في دمشق، حمص، مصياف، دير عطية، حلب واللاذقية من عام ١٩٨١ - ١٩٩١.
- شارك في عشرات المعارض التي أقيمت في الأردن وسورية والعالم.
- كتب عنه العديد من الصحفيين والنقاد في الصحف والمجلات العربية والأجنبية.

الطبيعة المخلوقة والإبداع الفني

في نظرية هربرت ريد (سيزان أنموذجاً)

د. عبد الكريم فرج *

انطلق هربرت ريد إلى تعريف الفن من البيئة الطبيعية التكاملية ومكونات الطبيعة المخلوقة عندما وجد مماثلة بين الطبيعة والإبداع الفني، وفي دراسته لأعمال التصوير للفنان (بول سيزان) اكتشف تلك الكفاية البنائية التي تماثل الطبيعة في جوهرها وخصوصاً فيما يتعلق بالحياة والحركة العضوية السائدة في الكون.

أعطى هربرت ريد للرؤية الموضوعية الأهمية الأولى عندما نظر إلى أعمال سيزان، هذه الرؤية التي لا تعبأ بنزوات الإنسان الطارئة أو تغيراته المزاجية، ووجد أن أعمال سيزان الفنية تأخذ مسوغات وجودها من الفطرة، تلك التي تسير بنظام بنائي منظم وعبر قوانين هندسية وحسابية تعطيها تلك الهيبة والجمال، واعتبر أن التنظيم الإبداعي في أعمال سيزان يذكّر بالمنشور السداسي في خلية النحل، وكذلك في نظام المحارات أو الأصداف اللؤلؤية وكافة المكونات الطبيعية الأخرى التي تتحمل الشد والضغط وتبقى قابلة للحياة، وضرب مثلاً على ذلك بأن الصناعات التطبيقية الفنية مثل (الكباري = الجسور) تقوم كذلك على بنيان هندسي ورياضي محسوب قابل لتحمل الشد والضغط والحمولة، فإذا كان فن سيزان متماثلاً مع نظام الطبيعة المخلوقة فما هو تفسير ذلك الانفعال الجمالي تجاه تصوير سيزان؟

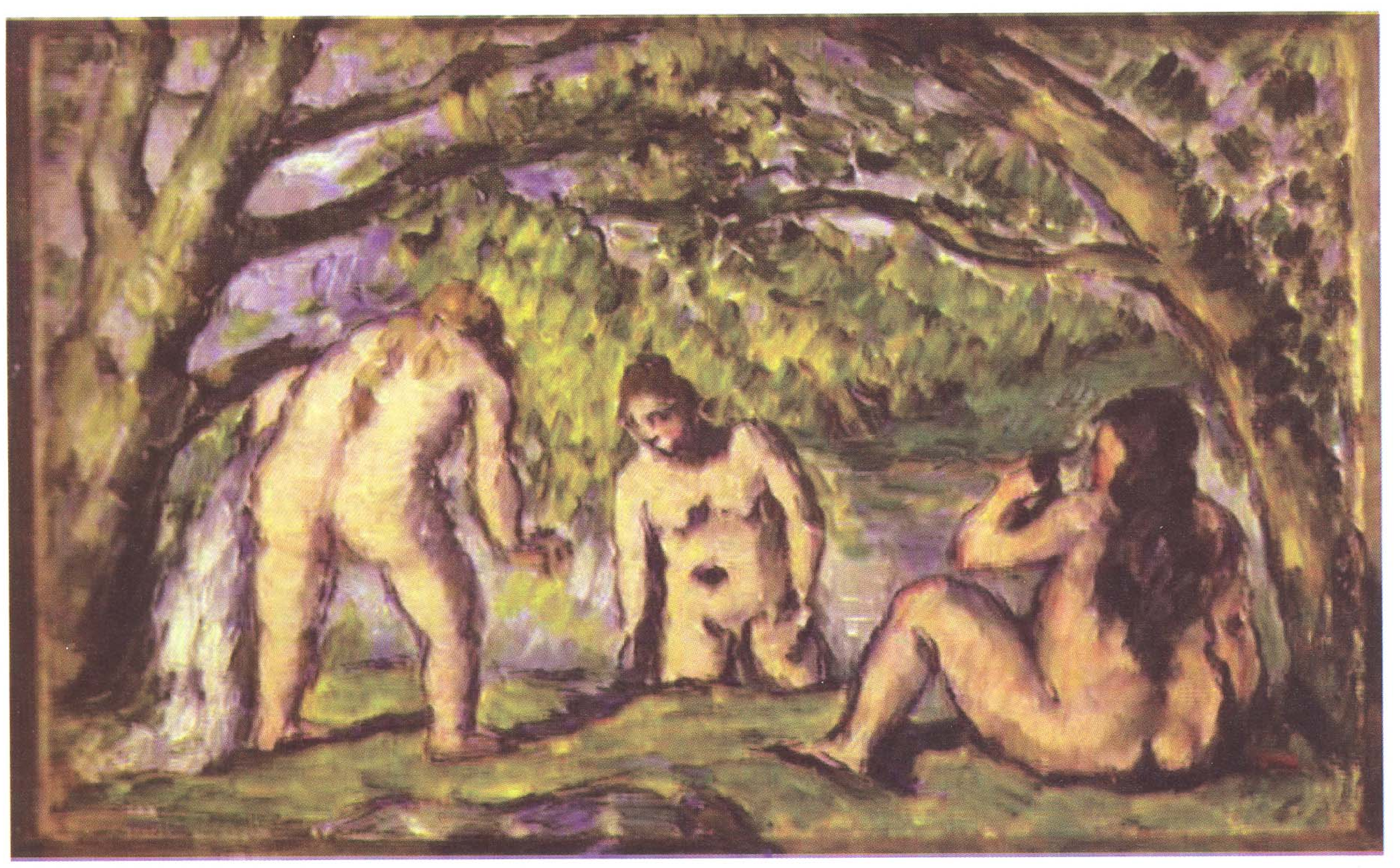
يفسر هربرت ريد هذا الموضوع بأننا ندرك الطبيعة بحواسنا عندما نبصر مظهرها الخارجي (الشكل واللون والملمس) من خلال عملية فيزيائية ترتد إلى أعصاب البصر، وبتحولات أخرى يتحول الإحساس إلى إدراك للأشكال مصحوب بحالة انفعالية تنطلق أساساً من إحساسات فطرية مسرة أو محزنة، وفي تفاعلاتها الشعورية واللاشعورية تخلق ذلك الانفعال الجمالي تجاه الموضوع المدرك.

يضيف هربرت ريد أن ذلك الانفعال الجمالي لم ينتج عن رؤية هيكلية للموضوع المبصور، بل من خلال سجية المتلقي التي تتحرض عبر تأمل اللون واكتشاف دفئه، أو شحنته التفاعلية وتدرجاته اللونية بما يتلاءم مع انفعالاتنا وهو ما سماه / فغنر theoder Fechner عامل الترابط الذي يحمله الرسام بالفطرة، وهو ما يفرغه المتلقي في العمل الفني ويعرف (بالانفراغ الانفعالي) وجاء العالم / ليبس Lipps ليعرّف هذا الانفراغ بأنه استمتاع الذات استمتاعاً موضوعياً، حيث تتطابق عواطف المتلقي مع العمل الفني المبصور أو تتصعد تلك العواطف، كأن يكتشف قيماً في العمل الفني مثل " الروحانية والسمو التي نستشفها في العقود المدببة في أبراج العمارت الغوطية، أو نحسّ بحالة الانتصار في مشاهدة أقواس النصر الروماني، والأمر هنا يتبع ثقافة تذوقنا وتأملنا الموضوعي كمشاهدين متأملين، والنتيجة أن هربرت ريد يرى ضرورة وجود عناصر ثلاثة في هذه العملية : الفنان المبدع – الموضوع –

---

* حفار وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

سيزان (سان فكتوار)

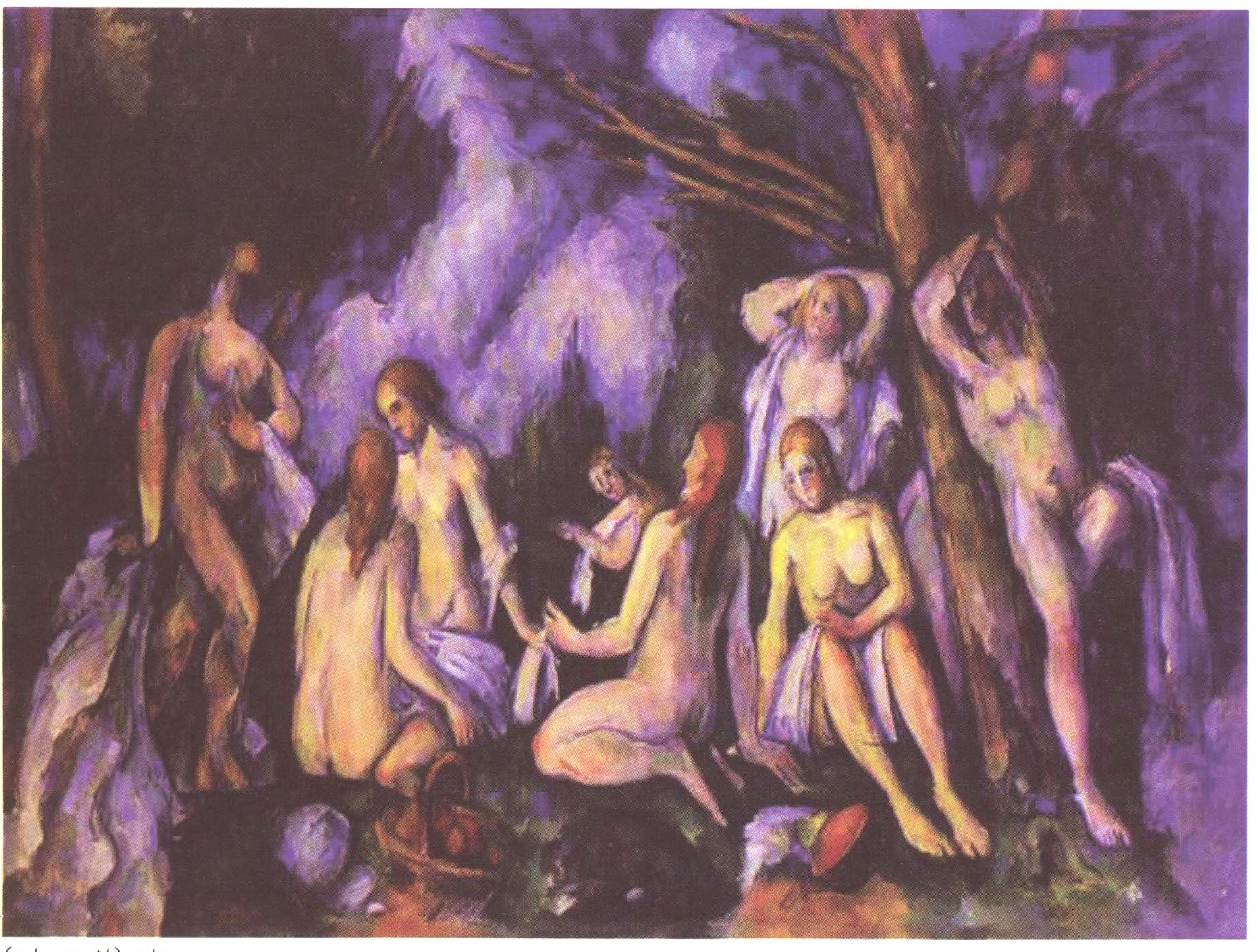


سيزان (المستحمات)



سيزان (طبيعة صامتة)

والمتلقي، يرى هربرت ريد من خلال هذا التحليل أن عملية الإدراك الجمالي هي عملية عقلية، أو نشاط عقلي يرتبط بالإنسان على أنه كتلة حساسة تحمل مشاعر وتفكيراً وانفعالات، وهذه الكتلة بجميع مكوناتها تخلق الاستجابة الجمالية للموضوع المرئي عندما نكتشف علاقاته الشكلية، بما فيها المساحات والحجوم والأبعاد والألوان والأصوات، وهذه الحالة والمستوى في الإدراك هو ما نسميه بالوعي التجريدي، والأفضل أن نسميه الوعي البنائي أو المطلق أو الإلهامي الذي يُثار في داخل المتلقي على شكل انفعال جمالي مفعم بكل مكونات الإحساس الإنساني، وفيه تتحرك ملكة الخيال وتشكل قدرات ذاتية في تصوراتنا لبناء الرمز أو التشخيص أو حتى بناء الأسطورة، ففي صورة للفنان / فان كوخ / نبصر كومة خضراء تؤلفها مجموعة من الألوان الخضراء، وبتأثير هذا الأخضر المتنوع يستثار إحساسنا فنتمثل حفيف سنابل القمح وقد موجها النسيم، وكلما كانت انفعالاتنا تجاه الموضوع المرسوم أكثر دقة تصبح مجالات الخيال أكثر انطلاقاً تجاه الموضوع المرسوم، أكثر دقة وأكثر ثراء وغنى، ونحن هنا أمام موضوع محدد لـ /فان كوخ / بمعنى أنه مادي الحدود والحضور البصري، وهو ما أتقنه الفنان إتقاناً مذهلاً، ولكن / فان كوخ / نفسه كان عندما يريد أن يرسم موضوعاً انفعالياً يتجه نحو الفنان ميليه 1875 -Fransois Melldt 1814 أو نحو رمبرانت Rembrandt van Rijn 1606-1669أو نحو دولاكروا Delacroix 1798-1863بمعنى أن فان كوخ / كما يراه هربرت ريد / كان رسام الكيان الظاهري (زهور عباد الشمس – الكراسي – الأشجار – ملامح الأشخاص) ولم ينفعل إلا بموضوع كان مرسوماً قبله، ومثل هذه الحالة لا تقلل من قيمة / فان كوخ / إنما تدل على تداخل



سيزان (المستحمات)

مظاهـر الدوافع الابتكارية في الموروث الإنساني والفكر الإنساني، وتجعل أنماط الفن الموروثة منذ قرون ليست مـن نمط فني واحد بل هي أعمـال مركبة في تأثيرها ، وهي تعبيرات مشروعة للشخصيات الإنسانية المتنوعة، ويؤكد هربـرت ريد هنا : أن ابتـداع الجمال هو نشاط عقلـي يشترك فيه /التفكير – الشعور – الإحساس – الإلهام/ وتبعاً لها يمكن تقسيم الفن نظرياً إلى أربعـة أنماط هي : /الواقعية – المثالية – التعبيرية – البنائية أوالإلهامية أو ما نسميها بالأسلوب التجريدي/.

في إدراكنـا لأعمـال سيـزان وبنيتهـا الهندسيـة يرتفع واقع الخيال والتصـور في عملية الخلق والتكوين، ويـرى هربرت ريد أن جميع الأعمـال الفنية تخضع إلى حد ما للقوانين البنائيـة التي يتسم بها الكون الطبيعي، وبمـا أن العمل الفني يرتبط بمنتجه التعبيري بمعنى أنه يتجـه نحو التشكيـل أو التنظيم الممتع جماليـاً ، فهو إذاً تصميم وتنظيم وظيفي يجمع بين أكبر قدر من الاقتصاد في المـادة المستخدمة وبـين الحد الأقصى للقـوة البنائية ونمثلهـا بالطبيعة / بقرص عسل النحل – وصياح الديك – وغناء البلبل – وتحركات حصان السباق.

ويعتمـد هربرت ريد على كل مراجـع البـاحثين ليقرر أن الإدراك الجمـالي للمنتج الإبداعي يؤلفـه / التصوّر/ الـذي يعمـل كعامـل يؤلف بـين الدوافـع الذاتيـة المتغيرة (الانفعالات) لدى الانسان وبين قوانين الجمال الموضوعية، فالتصور نشاط إبداعـي يخلق ذلك الانسجام والتناغم في بنائية العمل الفني، وهو ما يظهر فعلاً في الموسيقا والعمارة والتصميـم الصنـاعـي والتصويـر التجريـدي، وفي عملية الإبـداع هذه يصل كل من العقل والغريـزة إلى قمة نشاطه الذي يتجاوز كل قوانين الطبيعة المعتادة وترتيبها السكوني المألـوف ، وتظهر الشخصيـة التفرديـة في الإبداع في خلق صورة جديدة مماثلة للطبيعة ولكن لا تشبهها مطابقة.



فان كوخ (دوار الشمس)

وفي كل ما ذكرنا يرى هربرت ريد أن إبداع سيزان في التشكيل هو النموذج المثالي لعملية الخلق الإنساني، ويمكن أن نقدم هنا مثالاً من تصوير الفنان سيزان تتحقق فيه الكفاية الموضوعية والإبداعية التي يتعقبها الناقد هربرت ريد في الأعمال الفنية التصويرية وذلك في /لوحة سيزان: المستحمات/

أظهرت النساء كأنهنَّ آلهات بدائيات لا تملكنَ البدانة ولا الرحابة، ولا حتى أي شيء من الإغراء الأنثوي رغم صراحتها المرسومة، ظهرت على شكل كتل هرمية المبنى تتماهى مع الطبيعة ، وفي معظم الأحيان تكون مرئية من الخلف كأشكال مخنثة، حتى غدت هذه اللوحة هي الأهم في تصوير سيزان خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته، وفيها ابتعد عن رسم / بوسان/ وعن رسم الـ/ غريكو / ، رسمها من الخيال وفيها وجد طريقه الفني لهندسة ذات إيقاع ضخم وتجريدي إلى حد بعيد. ويرى هربرت ريد أن الصورة الأكثر خيالية وانفعالية وإبداعية / والتي نحن بصددها لسيزان / هي التي لا تعني تمثيل الأشياء بدلالاتها الظاهرية، ولا تعني دغدغة ممتعة للحواس بل تعني ذكاء حدسياً نقدياً فكرياً خارج نطاق التزيينية أو الزخرفية، إنها دخول في جوهر الاتزان والتناسب وصولاً إلى الأشكال المتعلقة بالطراز البدائي أساس التغيرات السببية المجسدة من قبل الكون الطبيعي . إن تحليلاً معمقاً كالذي كشفه هربرت ريد في أعمال سيزان يدعو إلى الاعتقاد بأن موضوعية الرؤية في تصوير سيزان ترتبط بالمثالية الكلاسيكية والبنائية الإلهامية التجريدية بآن معاً وكأن حداثته مولودة من رحم الكلاسيكية المثالية.

اتجه هربرت ريد في قراءة الصورة إلى التعمق في فهم القيم الفنية، فالقيمة الفنية هي العلامة الحقيقية للعملية الإبداعية، ويرى هربرت ريد أن الفجاجة العاطفية ليست قيمة فنية. (أصوات البكاء – وصيحات الفرح الصاخبة ليست قيماً فنية) وإذا كانت مثل هذه



فان كوخ (دوار الشمس)

الحالات أو الانفعالات تدل على تهديم السكون المألوف في الواقع لكنها لا ترتقي إلى مرتبة الفطرية الخام ، وهي ليست القيمة التي يبحث عنها هربرت ريد ، فالفن بالنسبة له فعالية محسوسة وعميقة تظهر بمظاهر إيجابية ومهذبة للفطرة الخارجة منها ، مصدرها عمق داخلي يظهر إلى الخارج على شكل طاقة مؤثرة وتعبيرية تحملها أسس موضوعية ، حتى الأعمى يستطيع أن يعبّر تشكيلياً بطريقته الخاصة ، فعند حصول النشاط الخيالي تحتل التأثيرات التصورية الملكات العليا للعقل وتطلق تأثيراتها التعبيرية على شكل انحرافات تعبّر عن الكمال التشكيلي للقوانين الطبيعية المألوفة ، وتحرك بطريقتها كذلك كل أحاسيس وذاكرة ما تحت الشعور ، وربما تقود بهذا التداخل المتعمق إلى حالة / تأمل / ندرك عبرها عظمة تلك القيمة التي تملكها مثلاً أعمال الفنان(بينز بروغل ١٥٢٥/١٥٦٩) أو أعمال رفائيل ، أو جون كونستابل ١٧٧٦/١٨٥٧ ، وبمثل هذه المشاعر ندرك أهمية التراث الحضاري المصري – الآشوري – الإغريقي – ..... إلخ وكثيرة هي الرؤى التي تستوطن تحت المشاعر



فان كوخ (أزهار)

لتخرج في ظروف معينة وتخلق ذلك الإلهام في أعمالنا الفنية، وبهذا المعنى ظهرت السريالية التي تصدر من وحي الأحلام لتخلق صوراً وتراكيب غير مألوفة ولكنها في الحقيقة حالة إبداعية مثلها مثل غناء البلبل أو تحركات حصان السباق.

والخلاصة ونحن نعبّر باختصار شديد عن أفكار هربرت ريد الناقدة والباحثة بعمق في خلق تعاريف للفن فنقول:

إن الفن ينطلق من مبدأين أساسيين:

الشكل : المشتق من العالم العضوي ومن الجانب الموضوعي للمادة.

الإبداع : وهو إنتاج عقلي يؤدي إلى ابتكار أخيلة وتصورات مركبة تتحول هي الأخرى إلى أشكال جديدة، وبذلك يصبح الشكل بما فيه اللون والملمس وظيفة من وظائف الإدراك، ويصبح الابتكار وظيفة من وظائف التخيّل.

وتبقى العملية الإبداعية صورة حية محاطة بتأثيرات حسية وعقلية وبيولوجية وسيكولوجية واجتماعية، أي تنمو في بيئة اجتماعية، وحتى الطبيعة المخلوقة التي تعيش في أحضانها هي شكل من أشكال الحياة تترقى بنا وأمامنا كلما تعمقنا في فهم نظامها وتناغمها وتوازنها في إطار تكونها البيولوجي وتنحوا /بالميكانيزم/ الخاص بها نحو تآلفيات جميلة.

مراجع البحث:

١- هربرت ريد تعريف الفن ترجمة (د. إبراهيم إمام - مصطفى الأرناؤوطي - دار النهضة العربية مصر.

٢- هربرت ريد الفن والمجتمع ترجمة(فارس متري ضاهر) دار العالم لبنان ١٩٧٥.

٣- مجلة الحياة التشكيلية – وزارة الثقافة الأعوام ٢٠١٢-٢٠١٣

٤- مطالعات الباحث الخاصة.

هنري ماتيس:

إمبراطور الوحشية

أحمد عساف *

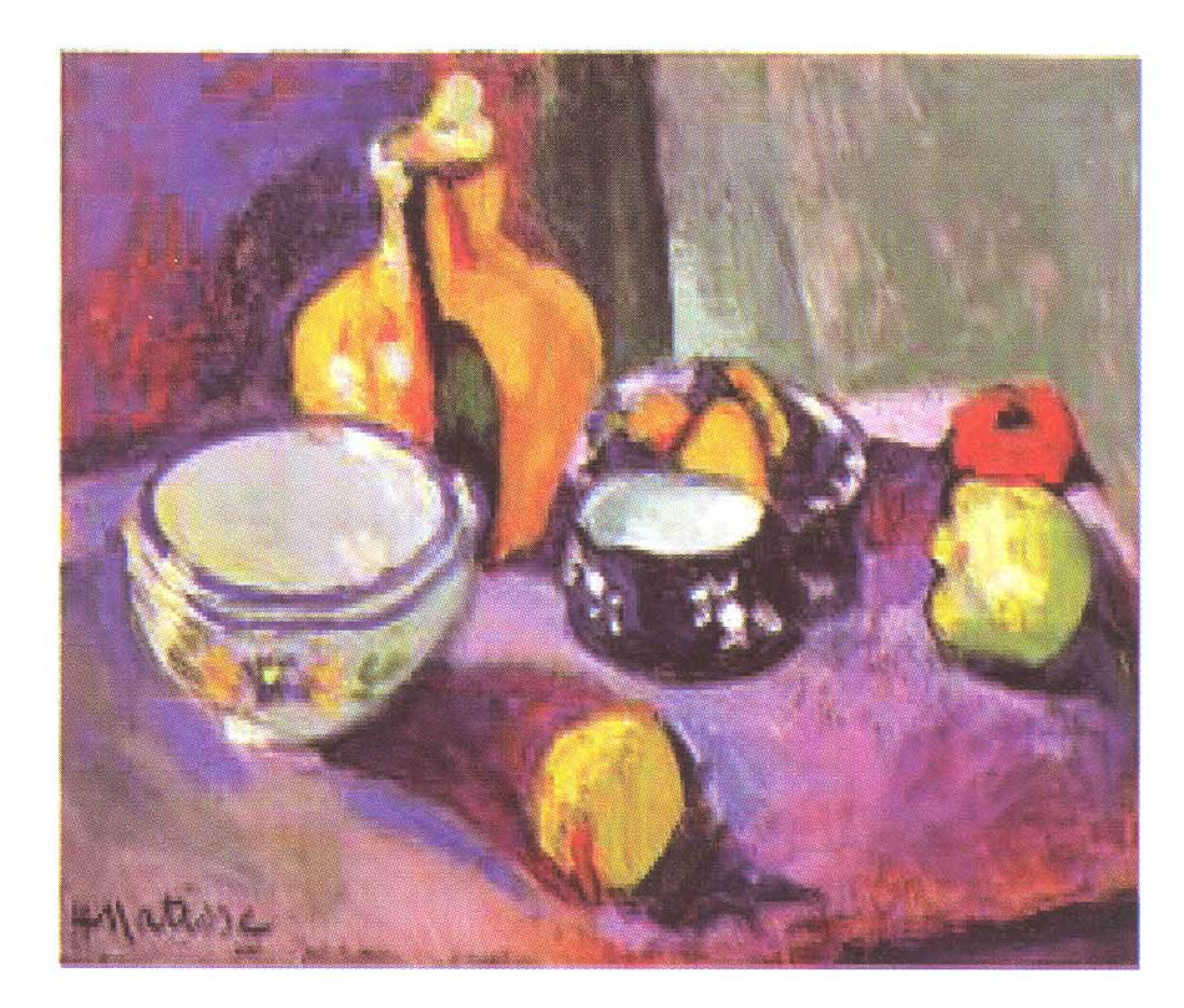
في العام ١٨٦٩ في قرية (كاتو كاميسس) شمال شرق فرنسا ولد الفنان هنري ماتيس، في طفولته لم يبد أي نبوغ مبكر، أو أي ميل لموهبة ما كالأطفال الذين يصبحون في ردهة من عمر الزمان متميزين أو مبدعين وعباقرة، كان ماتيس طفلاً عادياً مثل أي طفل ربما لايريد أي شيء، ولربما لايعرف ماذا يريد. عاش طفولة موغلة بالقسوة من قبل الأب الذي كان يمارس عليه سلطة أبوية قاسية جداً، كان الأب يعمل في تجارة الحبوب، ومثل كل الآباء العاديين كان أبوه يريده أن يصبح مثله تاجراً للحبوب، بالإضافة لتجارة الحبوب كانت أمه وأبوه يعملان بالنسيج – نسيج السجاد – هجر والده مهنة النسيج وتفرغ تماماً لتجارة الحبوب، نشأ هنري في مدينة (بوهن) حين تحولت هذه المدينة إلى مدينة صناعية ومركز نسيج محتشد بالمعامل، وفي صباه أيضاً لم يكن يكترث بالرسم، ولم يشاهد لوحة زيتية حتى بلغ التاسعة عشرة من عمره، لهذا لم يمتلك طموحاً مبكراً في أن يكون فناناً.

إلا أنه أدرك أن مهنة تجارة الحبوب مهنة لا يصلح لها، قسوة والده عليه عرّضته لعدّة لعد أزمات أدخل على إثرها المشفى، ثم يقرر والده أن مهنة المحاماة ستكون الأفضل له. بعد تخرجه، مارس هنري ماتيس المحاماة، لكنه تعرض لمزيد من التعاسة والبؤس والاحباط، لينتهي في المستشفى أخيراً بعد انهيار أشد من الانهيارات السابقة .في المشفى تدخّل القدر، حين رأى رجلاً يرقد في السرير المجاور لسريره، مريضاً يعاني من العصاب، فقدم له نصيحة، أخبره فيها أنه حين يعاني من اليأس يريح أعصابه بالرسم، مستخدماً أدوات التلوين المرقمة - التي كانت شائعة في تلك الأيام – فهي تضم صندوق ألوان صغيراً، على غطائه صورة للاستنساخ وتعليمات عن كيفية نسخها، وهكذا اشترت له أمه وبالسر صندوق الألوان. سيتذكر هنري ماتيس فيما بعد أنه حين وقع صندوق الألوان ذاك بين يديه عرف بالضبط ماذا كان يفترض به أن يفعل في حياته.

كان الأمر كشفاً روحياً بالنسبة له وحوّل مجرى حياته منذ ذلك اليوم حتى يوم وفاته إلى عالم الرسم والتصوير، محاولاً من حيث الأساس تعويض مافاته من الزمن الماضي .في الثانية والعشرين من عمره نجح إلى حد ما في إقناع والده بمنحه مخصصاً مالياً ضئيلاً كي يستطيع الذهاب إلى باريس لدراسة الفن رغم معارضة والده في البداية، وقال له: «ستكون نهايتك الموت جوعاً على الأرصفة» .لكن ماتيس يغادر مع اثنين من أصدقائه إلى باريس، أحدهما تخلّى عن المحاولة. تقاسم ماتيس وصديقه الثاني (جول بيتيه) منزلاً صغيراً جعلا منه مرسماً أيضاً،، وعرض أعماله في نهاية المطاف في المعرض الرسمي، ثم توفي صديقه (جول) نتيجة سوء التغذية. هذه الحادثة سببت له صدمة كبيرة، زادت من أساه وأحزانه.

في باريس درس الرسم في أكثر من جامعة فنية وتتلمذ

* صحفي وقاص سوري.





في استوديوهات عدد من الفنانين. اهتم بدراسة وتدقيق أعمال سابقيه؛ بالأخصّ سيزان ومانية. بدأ اهتمامه بالأسلوب التنقيطي في الرسم للفنان جورج سورات.وصحب فنانين تتلمذوا على يدي سورات، وتأثر بأعمالهم. وهو يعدّ من أهم الفنانين الفرنسيين في القرن العشرين .

تجارب ماتيس الفنية :

.يقول لويس أراغون: يكفي أن نترك ماتيس لنفسه، فيداه تحولان الأشياء المبتذلة إلى أشياء مترفة، فعيناه اللتان تسبران الأغوار من خلف نظارتيه قادرتان على التمييز الدقيق، وهما لا تركزان على السمات المميزة للأشياء وإنما على المعادلة الجمالية التي يستمدها العقل الإنساني من الأشياء، وعلى موضوع الاختيار النادر، ومن هنا يأتي ولع الرسام الفرنسي بالأرابيسك ، والقرميد الفارسي، والحرير الشرقي، والزجاج الثمين، والبسط المترفة، والطيور الغريبة، والنساء الرشيقات.

بالرغم من أن ماتيس عايش مخاض ولادة القرن الجديد وحتى منتصفه، رغم كثافة التيارات التجريبية الحداثية آنذاك من تكعيبية بشتى مراحلها والدادائية والبنائية والفطرية والتجريدية حتى السريالية. ورغم كثرة التكتلات والجماعات الفنية التي اقترب منها أو تلاقى معها في موقف فني، أو اشترك معها في معارض تحت شعارات الحداثة والحرية واللون الصافي، فإنه اهتم بفرادته وانكبَّ على صقل رؤيته وتنقيته اللونية وثقافته الفنية مدركاً أن كسر القوالب التقليدية والتمرد عليها لا يكون برفضها بالمطلق، بل ببث دم جديد في عروقها يجدد جاذبيتها، بعد أن استنفدت مختلف إمكاناتها التشكيلية الغربية. فانتبه إلى معين فني عميق الأثر والجذور على سحر غرائبي ملتبس، إنه الوافد الجمالي، الشرقي-.

..استمد الفنان الفرنسي هنري ماتيس مواضيع لوحاته من الطبيعة، وأحياناً يحول المشهد الطبيعي إلى تجريد كما في لوحته ضفاف الجداول.

ولقد تباينت الأساليب لديه، فأحياناً يتبنى الواقعية والأشكال الزخرفية، وأحياناً الأسلوب التجريدي أو يرسم بدقة متناهية لإعطاء واقعية معينة. وقال ماتيس: إني عاجز عن صنع نسخة وضيعة للطبيعة، بدلاً من ذلك أشعر بأني مجبر على تفسير الطبيعة ومواءمتها مع روح اللوحة ،وعندما أضع الألوان معاً يجب أن تتوحد في تناغم لوني حيّ كقطعة الموسيقا أو لحن موسيقي. تميَّزت لوحات ماتيس بالكثير من التناقض بين

المشع والمظلم، والطبيعة الجامدة والمنظر الطبيعي، والخطوط المستقيمة والخطوط المتينة والملتوية، فتمكن من تقديم عناصر تصويرية كثيرة، وحقق بذلك التوازن المطلق بين الخط واللون ،وكذلك استعمل تدرجات لونية قليلة للأصفر والأحمر والأزرق والأخضر.مما جعل الناس يتهافتون على اقتناء لوحاته. وعبرَّ عن رأيه في الألوان بقوله: «إن كثرة الألوان تفقد قوة اللون، وبإمكان اللون تحقيق القوة التعبيرية إذا كان التدرج منتظماً ومتناسقاً، وتتماثل شدته مع الإحساس لدى الفنان . «تأثر ماتيس بأعمال الفنانين الانطباعيين وبهرته ألوان قوس قزح وسعى للوصول إلى لون خالص في لوحاته فقد ظهر ذلك جلياً في لوحته: (مائدة الطعام).

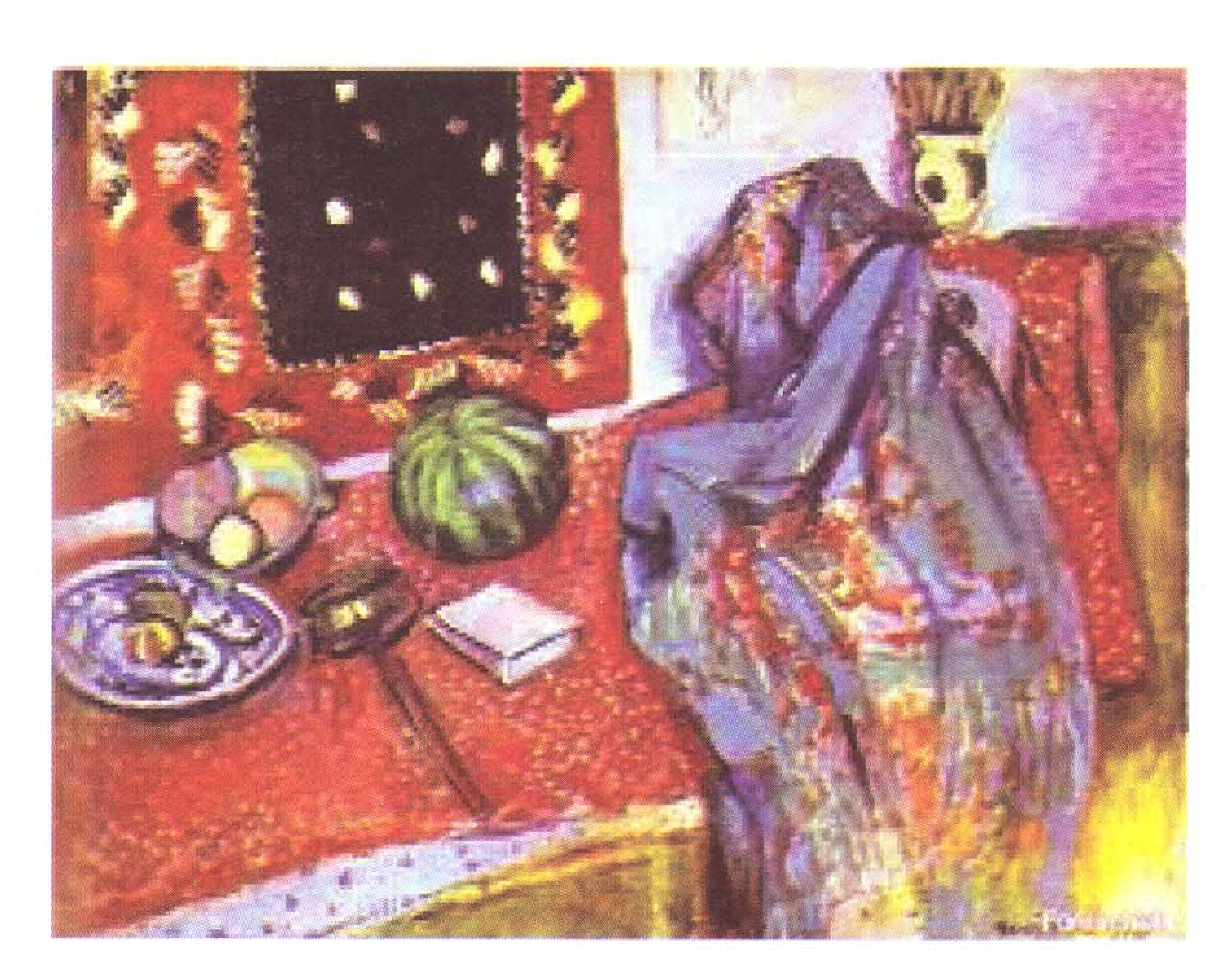
وبعد اندلاع الحرب العالمية الأولى تميَّزت أعماله بالميل نحو التبسيط ، فقد اختصر الأشكال إلى مربعات ومستطيلات ودوائر وكأنها تعبِّر عن تبدد الطاقات التي استنزفتها الحرب،فكانت أغلب لوحاته يسودها العتمة والانكسار، وغلب عليها السواد والألوان الداكنة.

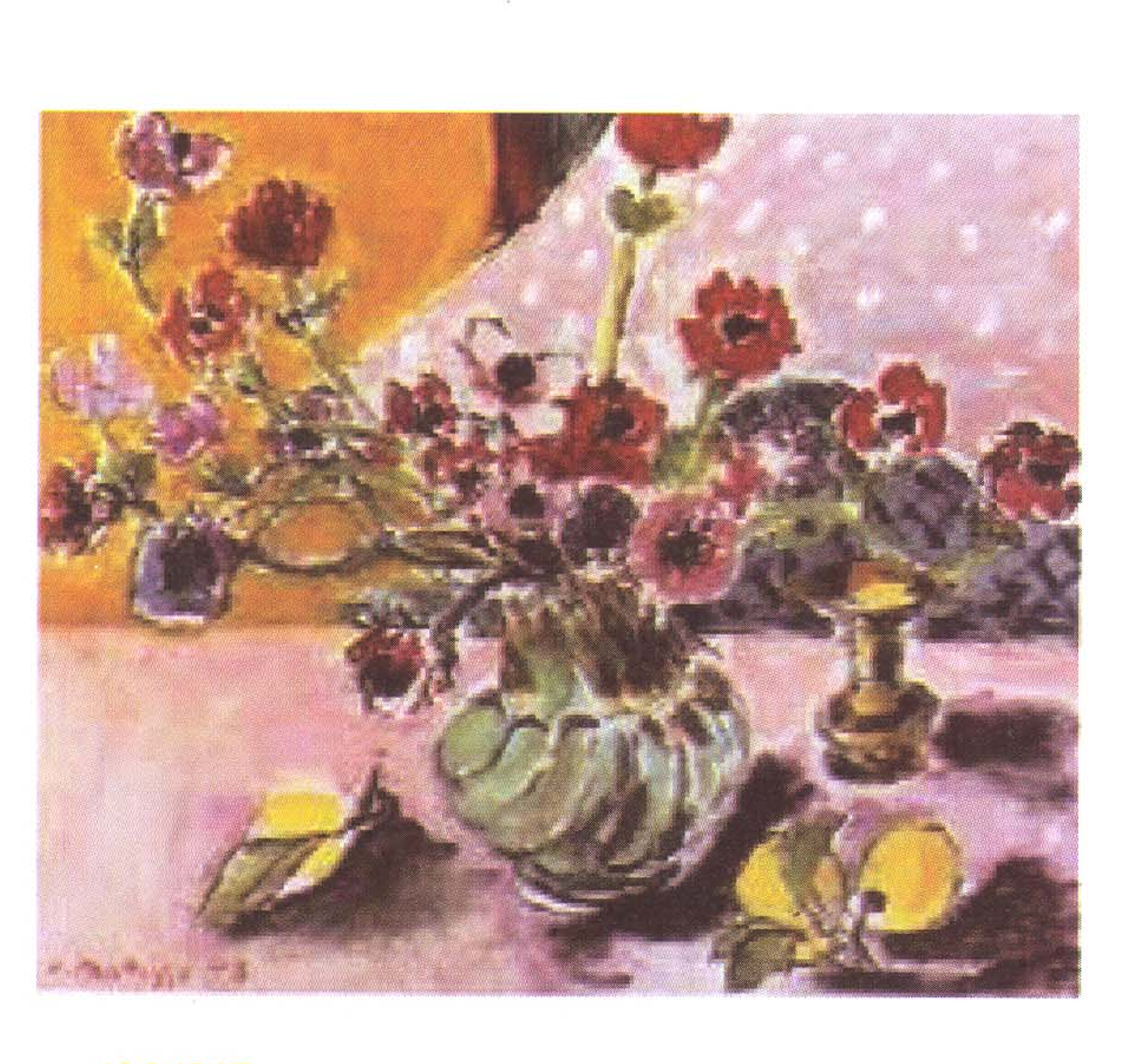
أعمال هنري ماتيس الفنية :

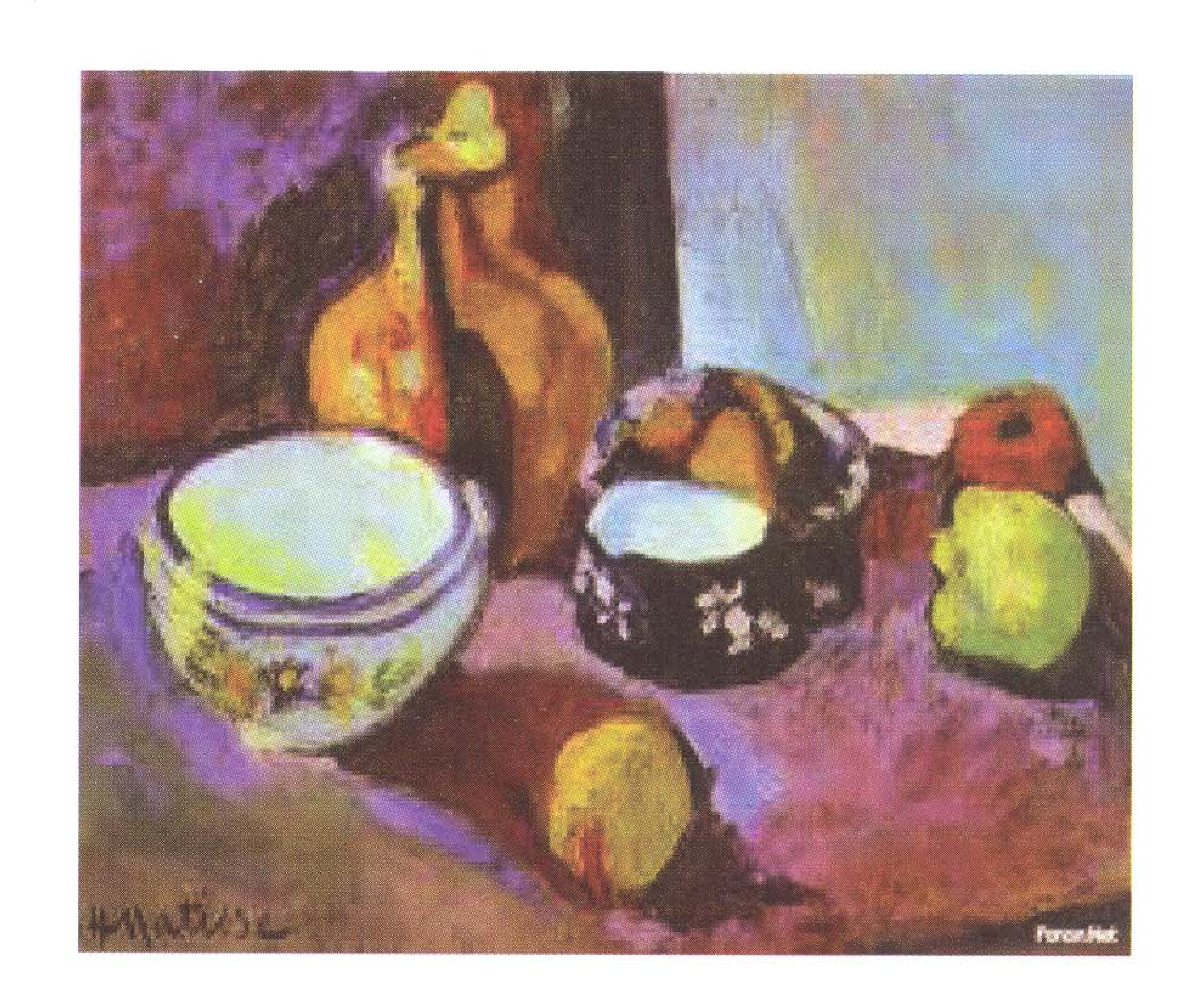
يلاحظ أن ماتيس غالباً ما يربط حضور شخصياته في اللوحة بالألوان. إما بألوان ملابسهم، أو بألوان العناصر التزيينية التي تزين أرضية أو خلفية اللوحة. فاللون بالنسبة له تعريف بالعناصر والأشياء والمخلوقات الموجودة في الطبيعة. لأن كل مادة تحمل خصوصيتها في البناء التشكيلي بقيمتها اللونية، وحضورها اللوني المكثف، خصوصاً وأن ماتيس جدد في استخدام لعبة الضوء واللون، فهو لم يخضع اللون لقانون الضوء، ولا يترك مجالاً في بناء اللوحة لمصدر واحد للنور، فالنور ملازم للون، طالع منه، مشع به، وكلما رق اللون وظهر فاتحاً وشفافاً رمز إلى مصدر الضوء.

لوحة المغاربة ١٩١٦ :

تعتبر لوحة (المغاربة) من روائع أعمال ماتيس. يقوم بناء لوحة "المغاربة" على أجزاء ثلاثة، كل جزء يرمز إلى عنصر وجود مغربي، فالجزء الممتد من الجهة اليسرى إلى أعلى إنما يمثل نمط العمارة المغربية وفق أسلوب التجريد، بينما يمثل الجزء السفلي من الجهة اليسرى نفسها أنواع النباتات والفاكهة المغربية، وتظهر في الجهة اليمنى مجموعة مغاربة يؤدون الصلاة، جمع ماتيس عناصر الطبيعة والعمارة والإنسان في وحدة متناغمة ليقدم صورة مكثفة وتجريدية قادرة على الإيحاء بوحدة التناغم الجمالي والأخلاقي للإنسان المغربي تذكرنا بعالم من المنمنمات الإسلامية من حيث الموضوع. وقد تزاوجت في أسلوب ماتيس الوحوشية والتجريدية والخطوط الهندسية المائلة إلى التكعيبية. وخلافاً للوحاته المغربية السابقة فقد سيطرت الخطوط والأشكال الهندسية التجريدية على فضاء اللوحة، مستخدماً الألوان الباردة والباهتة الدائرية. ..

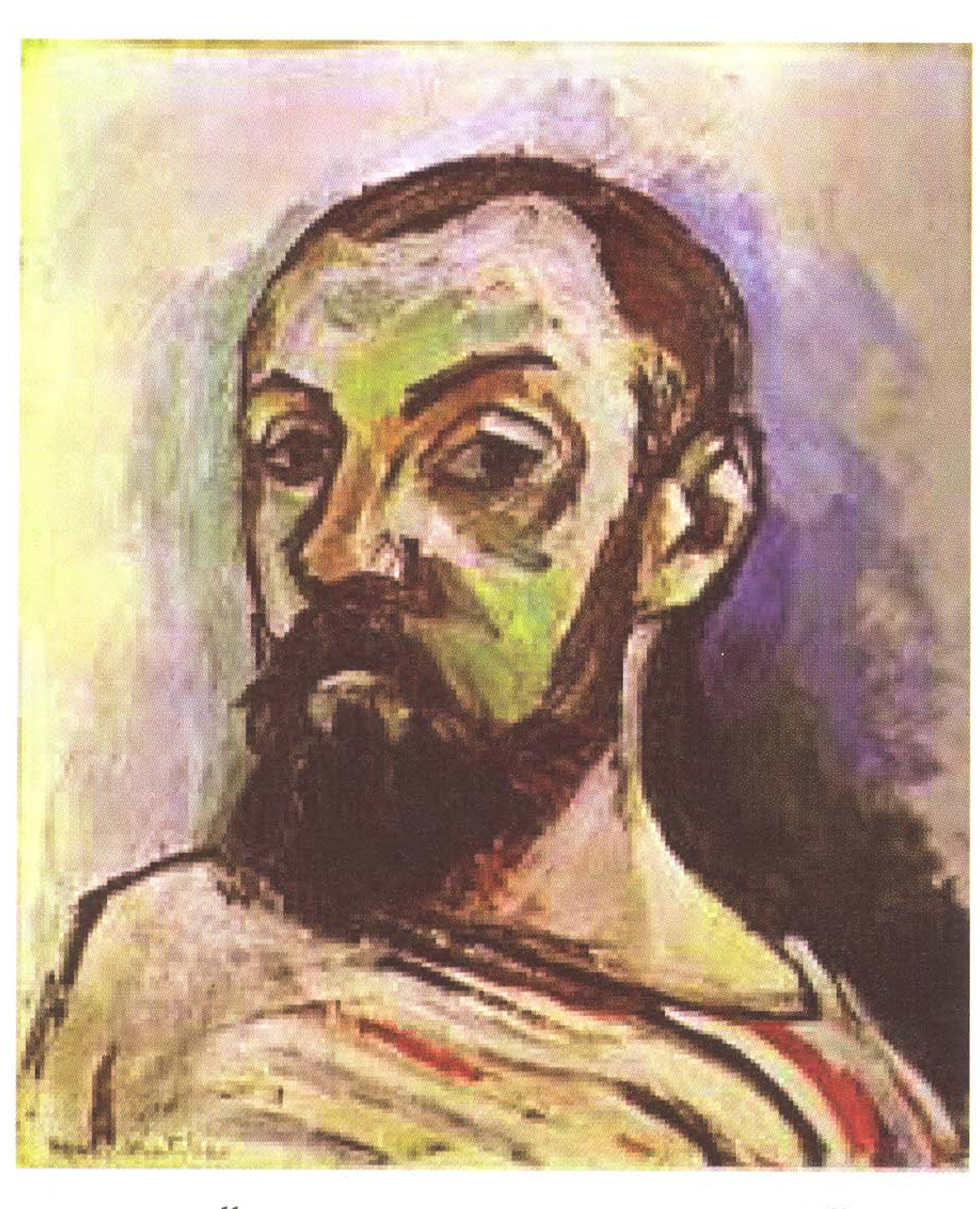






لوحة : الطاولة السوداء :

في هـذه اللوحـة لـن يفوتنـا أن نلاحـظ الحجم الجيد الذي تتخذه في هـذه اللوحة، أنطوانيت، الموديل التـي كانـت تعمل مـع ماتيـس في ذلك الحـين... فهي جالسة هنـا محاطة بالكثير من التفاصيل الفنية، التي يـبرز في مقدمتها، جـداران مغطيان بألـوان متجاورة تضفي على المكان زحاماً مدهشاً، وبخاصة من خلال التناقض بين الحدود اللونية والشكلية لأحد الجدارين، والانفتاح الزاهي للجـدار الآخر، فيما نلاحظ كيف أن الأرضية لا تعـدو كونها خطوط زاوية. أما على الطاولة السوداء فلدينا باقة زهـور ضخمة يكاد حجمها يوازي حجـم النصـف الأعلى مـن الموديـل، وتشـكل ألوانها توازياً مـع ألوان ثياب هذه الموديـل... بيد أن التناقض الأكبر هنـا - وهو التناقض الذي يعطـي اللوحة جزءاً أساسياً من حيويّتها، ويضفي عليها ذلك البعد المغربي المرتبـط بمسألة الضوء وقوة تأثيره - هو هذا التناقض القائـم بين سواد لون الطاولـة، والبياض الطاغي على لـون ثياب الموديل... وهو التناقض نفسه الذي قد يكون في إمكاننا القول أنه يشـكل صدى للتناقض اللوني بين جداري خلفية اللوحة. ومن الواضح هنا أن هذه اللوحة يمكـن ربطها، مثـلاً، بلوحة أخـرى لماتيـس سيحققها بعـد ذلـك بخمس سنـوات وستعتـبر من أبـرز وأجمل لوحاته "الاستشراقية" وهي "المحظيـة ذات السـروال الأحمـر"، وكذلك بلوحة أخـرى حققها في العام ١٩٢٥ بعنوان "أشكال تزيينيـة على خلفية موشاة". في كل هذه اللوحـات، ثمة وجـود مركزي لامرأة، هـي غالباً الموديل نفسها، ولكن من الواضح أن هذا الوجود إنما هو تزييني في المقـام الأول، حيث إن المرأة، بثيابهـا أو بعريها، إنما هـي موجودة هنا كجزء مـن الديكور الإجمـالي، كزينة تجميلية لا أكثر.



و ماتيـس لم ينف هذا أبداً، بـل إنه ذهب بعيداً في الحديـث وتأكيده، إذ كتب لاحقاً: "إن مهمة الفن لم تعد في رسـم الأحداث التاريخيـة. فالأحداث التاريخية هذه يمكننا أن نقرأ عنها في الكتب بقدر ما نشاء... أما الفنان فـإن علينا أن نتوقع منه ما هو أكثر من هذا بكثير: علينا أن نتوقـع منه أن يعـبرّ عـن رؤاه الداخلية" مضيفاً: "إن مسعـاي الأساس يقوم في الوصـول إلى فن توازن ونقاء، فـن لا يهتم لا بأن يربك المشاهديـن ولا بأن يقلقهم. ما أريده هو أن يتمكن الناس القلقون والمحطمون والمرتبكون مـن أن يعثروا على السلام والطمأنينة فيما هم ينظرون إلى لوحاتي."

لوحة العـاريـة الـزرقـاء:

عندمـا ظهـرت هـذه اللوحـة لأول مـرّة اعتبرها النقّاد عملاً قبيحاً وشاذّاً.

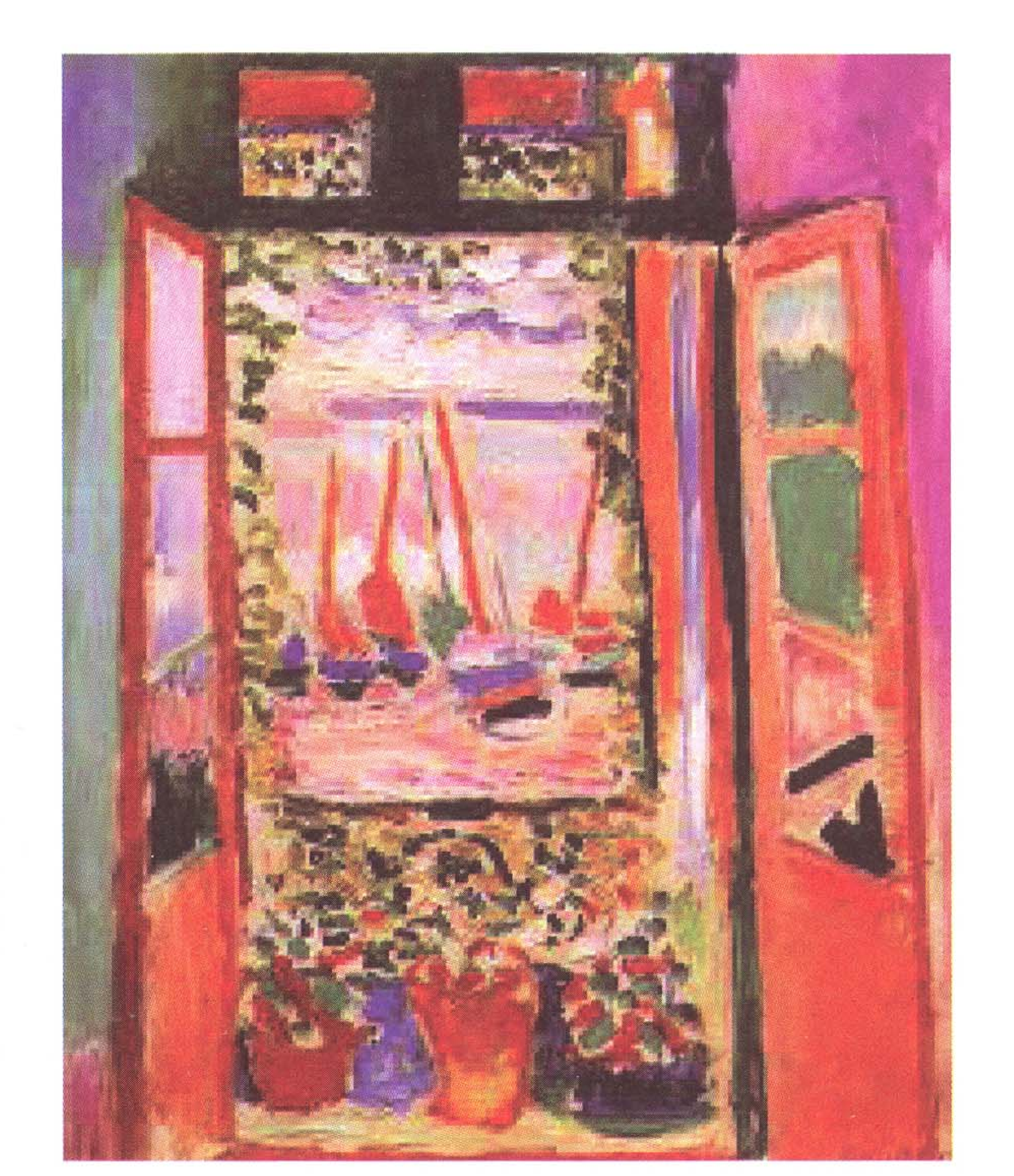
لكنها اليوم تعتبر واحدة من أهمّ الأعمال الفنية التي أنجزت خلال القرن العشرين.

وقد ولدت فكرة اللوحة في ذهن هنري ماتيس عندما كان في زيارة لشمال أفريقيا، وأراد أن تكون المرأة فيها رمزاً لقوّة وعنفوان الأرض التي زارها، كما أراد من خلال اللوحة تحدّي فكرة العارية المثالية التي كان رسمها رائجاً في زمانه. وفيما بعد رسم ماتيس نسخاً أخرى من اللوحة بدرجات متفاوتة من التحوير والاختلاف.

أهمية "العارية الزرقاء" تكمن في التكنيك الفني المبتكر الذي وظّفه ماتيس في رسمها. وقد كان مقدّراً لها في البداية أن تكون عملاً نحتياً، لكن ماتيس قرر تحويلها إلى لوحة.

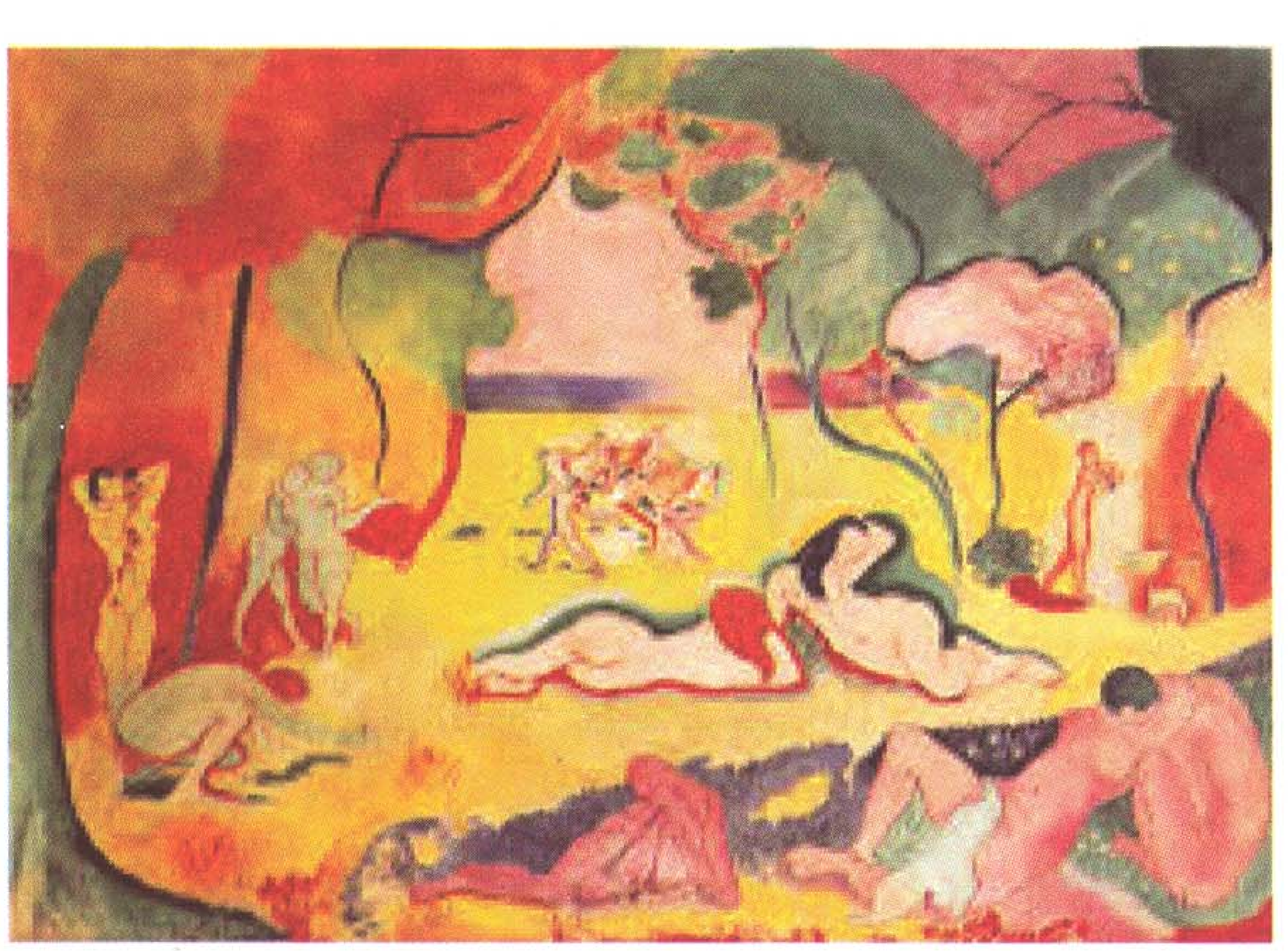
وسمات الأعمال النحتية واضحة في اللوحة من خلال الأشكال والكتل والأبعاد التي تحكم بناءها العام.

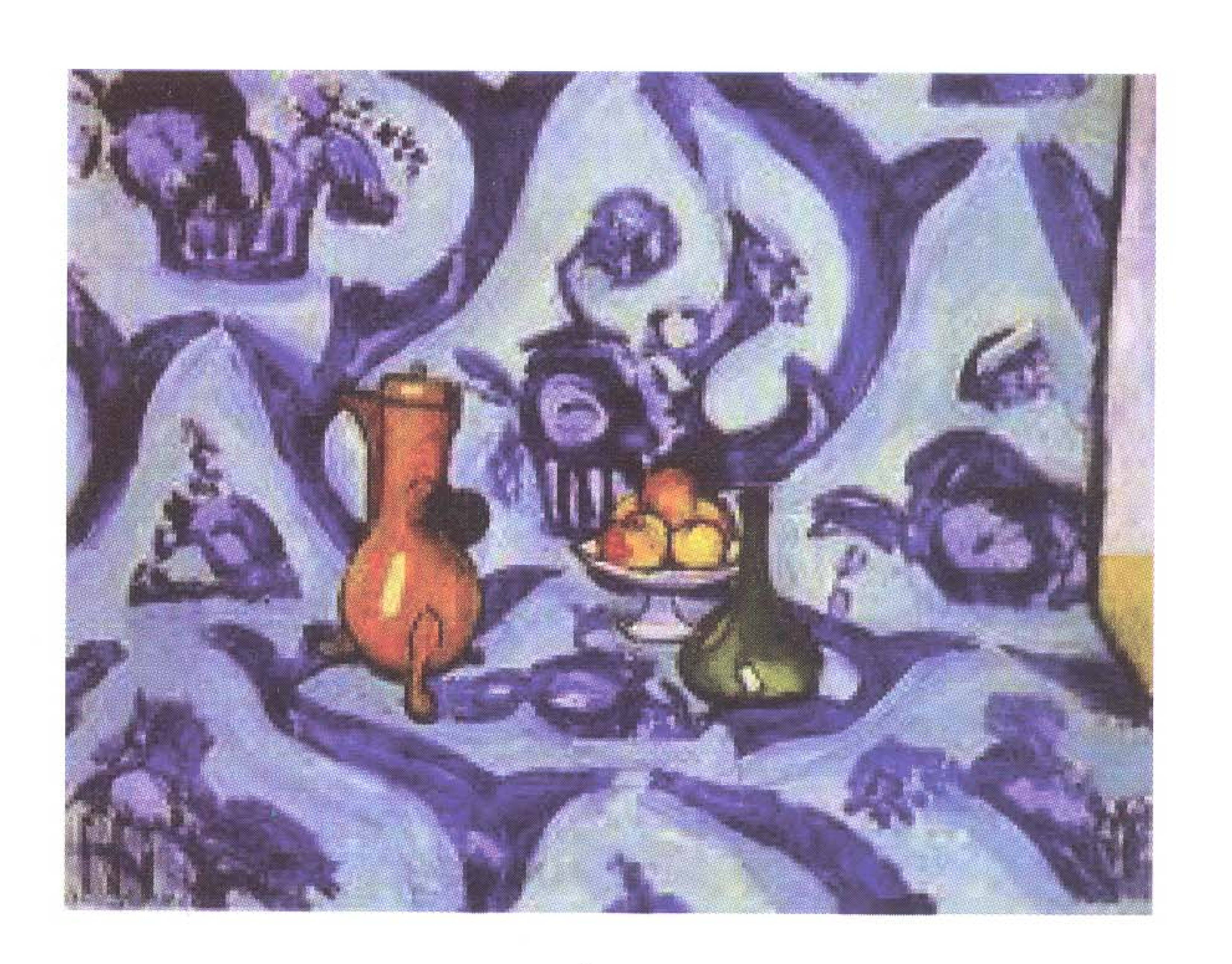
وهناك ملمح مهمّ في اللوحة يتمثّل في تعمّد ماتيس فصل الأعضاء عن بعضها البعض، وقد فعل ذلك حتى قبل أن تظهر التكعيبية التي كان رموزها يميلون لتصوير الجسم البشري باستخدام أشكال مجرّدة ومجزّأة.



- لوحة : سجاجيد شرقية :

لوحة زيتية تحت مسمى "سجاجيد شرقية" ..لوحة رائعة. وذلك قد يرجع إلى ظهور أسلوب ماتيس الوحشي فيها ، بألوانه القوية المشبعة وتبسيطه للعناصر واختزاله للتفاصيل ، مع تأثره بالفنون الإسلامية وبالأساليب الشرقية في الزخرفة والتي تناولها كما وجدت في المنسوجات وأسماها بذلك الاسم تأكيداً لإرجاعها إلى الأصل الذي استقاها منه. تناول ماتيس التكوين الأفقي في هذه اللوحة مما يوحي للمشاهد بالثبات والراحة ويثير إحساساً بالرسوخ والوقار .وجاء ذلك التكوين بخطوط متنوعة ولكن غلبت عليها الخطوط الأفقية التي جاءت كأرضية لجميع العناصر الموجودة على المقعد ، وقد جاء بشكل مائل قليلاً يعطي إحساساً بقرب وبعد العناصر مما يساعد أيضاً على إدراك العمل الفني بشكل أوضح . وقد جاءت أغلبيه الأشكال بمساحات عضوية تمثل الخصائص الظاهرة للشيء الذي تحاكيه وخاصة في السجاد، وإن كانت بشكل مبسط ومختزل التفاصيل. أما الإضاءة فهي موزعة في اللوحة وإن كانت تركز على الجانب الذي فيه تركيز اهتمام العمل. واستمر الفنان في اختيار الألوان الواحد تلو الآخر، حتى تسهم جميعها في التوافق الكلي للصورة بلا تضارب. . فجاءت ألوانه قوية متجانسة تتميز بالقيم المتقاربة وقد





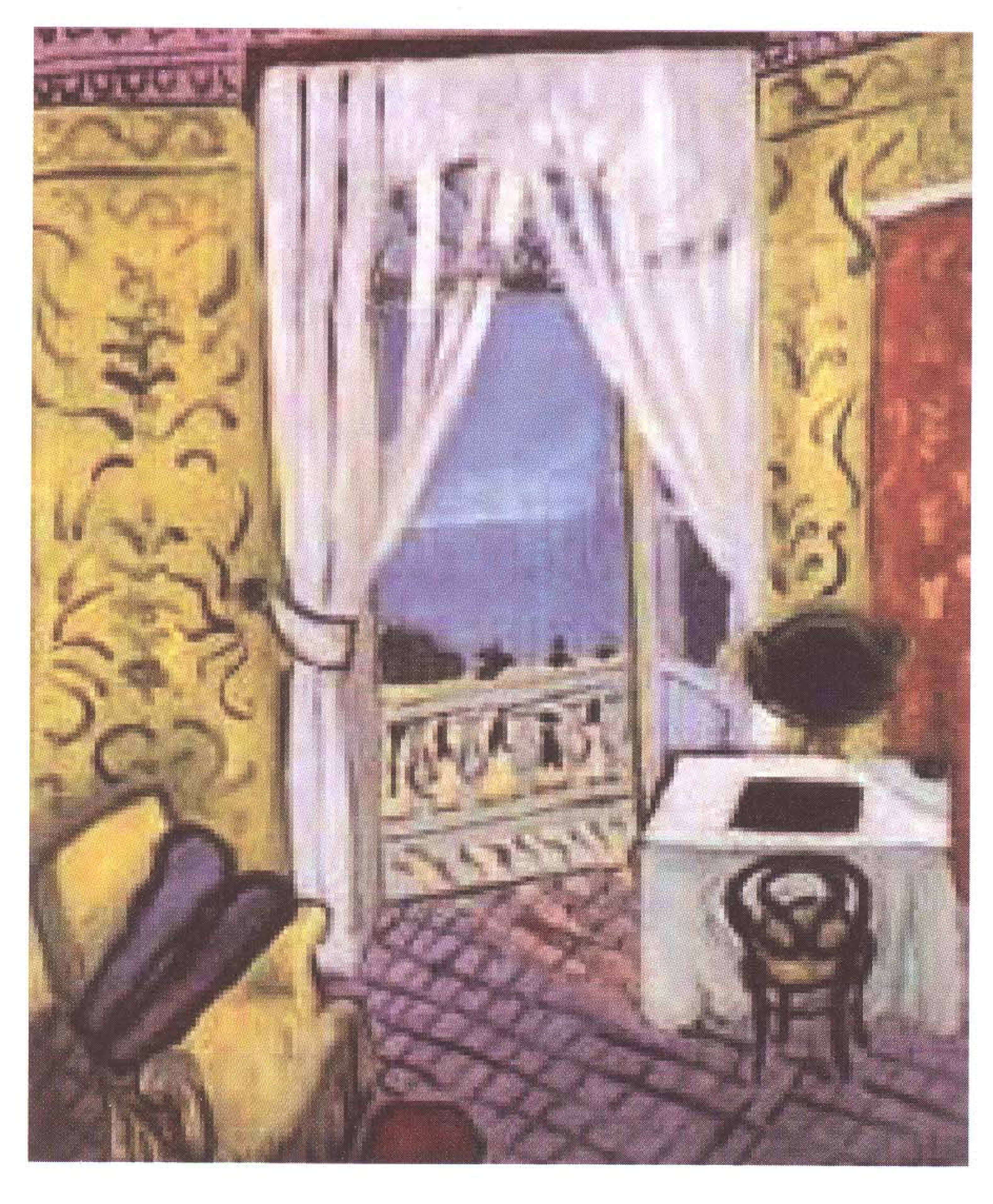
استخدم في هذه اللوحة الألوان الباردة في العناصر كالسجاد المزخرف، والألوان الحارة كالأحمر والأصفر، وذلك الدمج بين الألوان الحارة والباردة أدى إلى نوع من الحركة . وتوزيع العناصر التي تبدأ من آنية الزهور وتتدرج نحو السجاد والعناصر الأخرى المجاورة طبع نوعاً من الاتزان على اللوحة، وأوجدت نوعاً من الإيقاع الحر حتى في الزخارف الموجودة على السجاجيد.

اهتم ماتيس في لوحته بالألوان الصارخة التي تخرج من الأنبوب مباشرة وهو وسيلة أساسية للتعبير، والشكل جاء عفوياً مبسطاً . فنجد فيها أن السجاجيد الشرقية شغلت دوراً أساسياً في اللوحة وهذه اللوحة تمثل بداية اهتمام ماتيس بالفن الزخرفي عام ١٩٠٦م . وقد كان الفن الزخرفي بالنسبة له وسيلة للتعبير عن الروح من خلال الألوان الخالصة والرسوم العربية التجريدية والأبعاد المسطحة والإيقاع ، ولكن الفن الزخرفي لايظهر محتواه الروحي إذ يتطلب من الرسام أن يشير إلى هذا المحتوى بشكل ضمني.

لوحة : الحيوانات البحرية :

في العام ١٩٥٠ كان ماتيس قد تخطى الثمانين من عمره ، فرسم واحدة من أفضل لوحاته عبر تقنيات عالية المستوى في فن الكولاج ،وأطلق عليها اسم : الحيوانات البحرية.

تعود هذه اللوحة إلى ذكرياته عما شاهده في رحلته إلى بحار الجنوب قبل عشرين عاماً من تاريخ



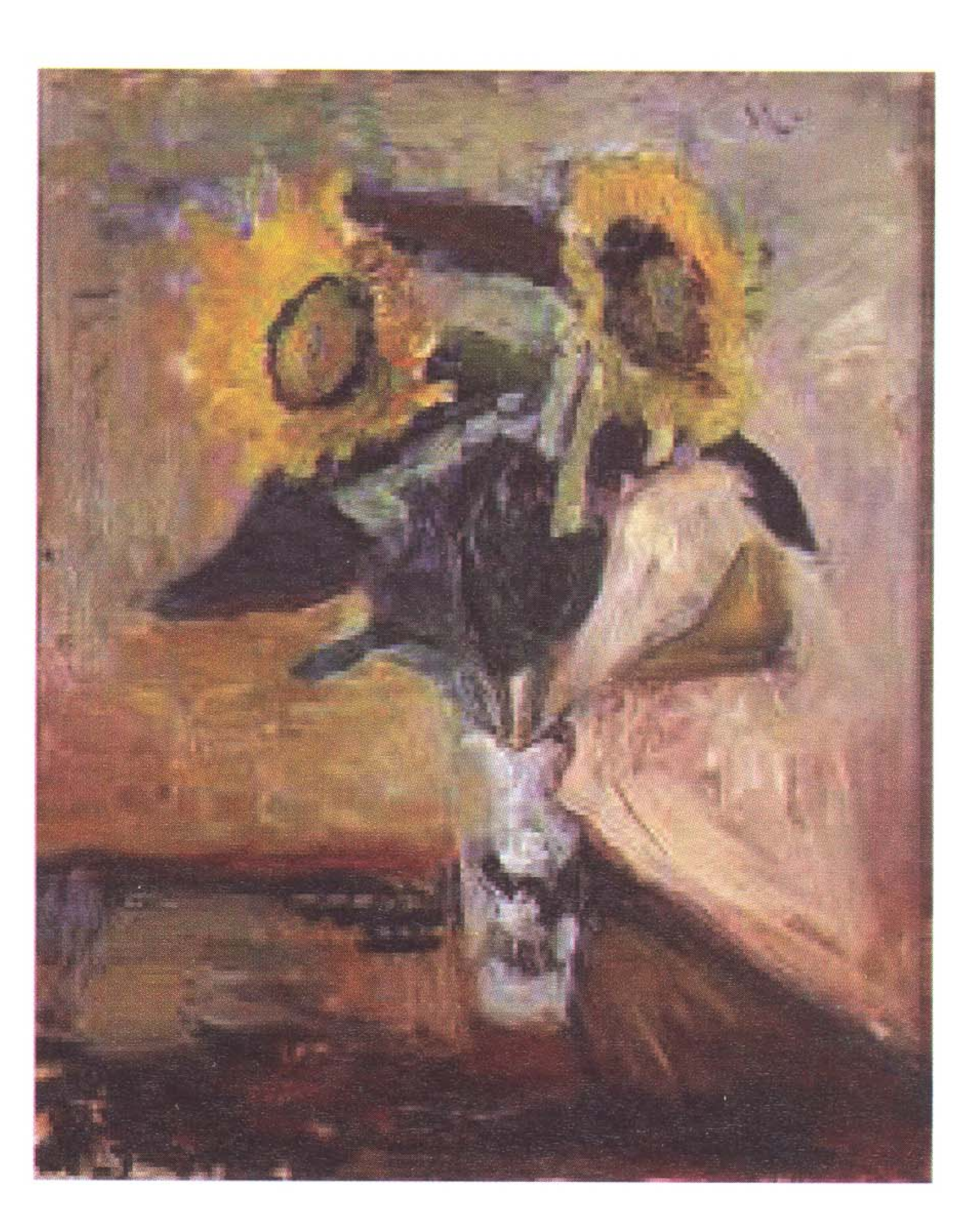
إنجاز هذه اللوحة. تتكون هذه اللوحة من عدة أشكال تتكوّن من عدة نباتات وحيوانات بحرية ، من أصداف وطحالب وأسماك مركونة في أعماق البحار، وصولاً إلى اخضرار الجزر، يُظن على الأغلب أنها جزر تاهيتي، حيث سماؤها الزرقاء. في ذلك كتب ماتيس عندما كان في رحلته وصفاً للألوان التي شاهدها في المحيط الهادي ، من الطحالب والمرجان في الأعماق إلى سطح الماء وما فوقه في هذه اللوحة. فقد استعمل ألواناً تكاد تحض النص. عن ذلك يقول ماتيس: (مهمة اللوحة هي التعبير عن المشاعر التي يثيرها موضوعها ، وليس الاكتفاء بنقل صورة الطبيعة) نجد في هذه اللوحة مجموعة من الألوان على درجة تكاد لاتصدق من حيث التباعد فيما بينها إذ يستقل كل واحد منها عن كل الألوان الأخرى تماماً، وكان من المستحيل قبل عقود قليلة أن يجرؤ فنان واحد على أن يجمع مثل هذه الألوان في عمل واحد . لكن ماتيس المعروف بعبقريته نجح في تشكيل عمل فني خالد ، ونجح في إيجاد صيغة فنية بضم هذه الألوان جنباً إلى جنب ، من حيث توزيعها على تركيب عام يقتصر على مستطيلين

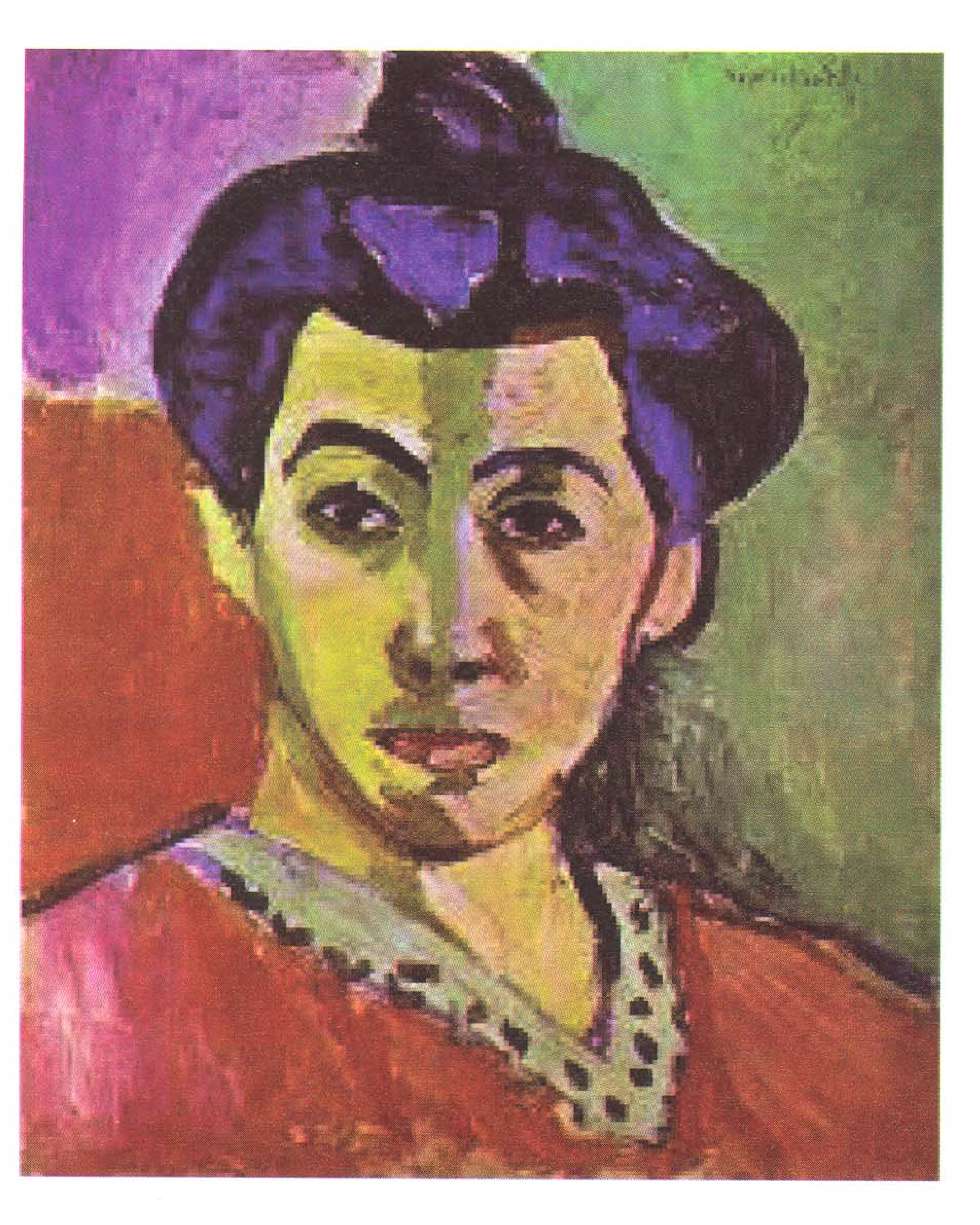
وثانياً ببعض الخطوط والمساحات، وبالتالي تشابكها معها ،ثالثا بتكثيف هذه الألوان للتعبير عن مناخ بهي تطلقه الحياة البحرية بكل تنوعها

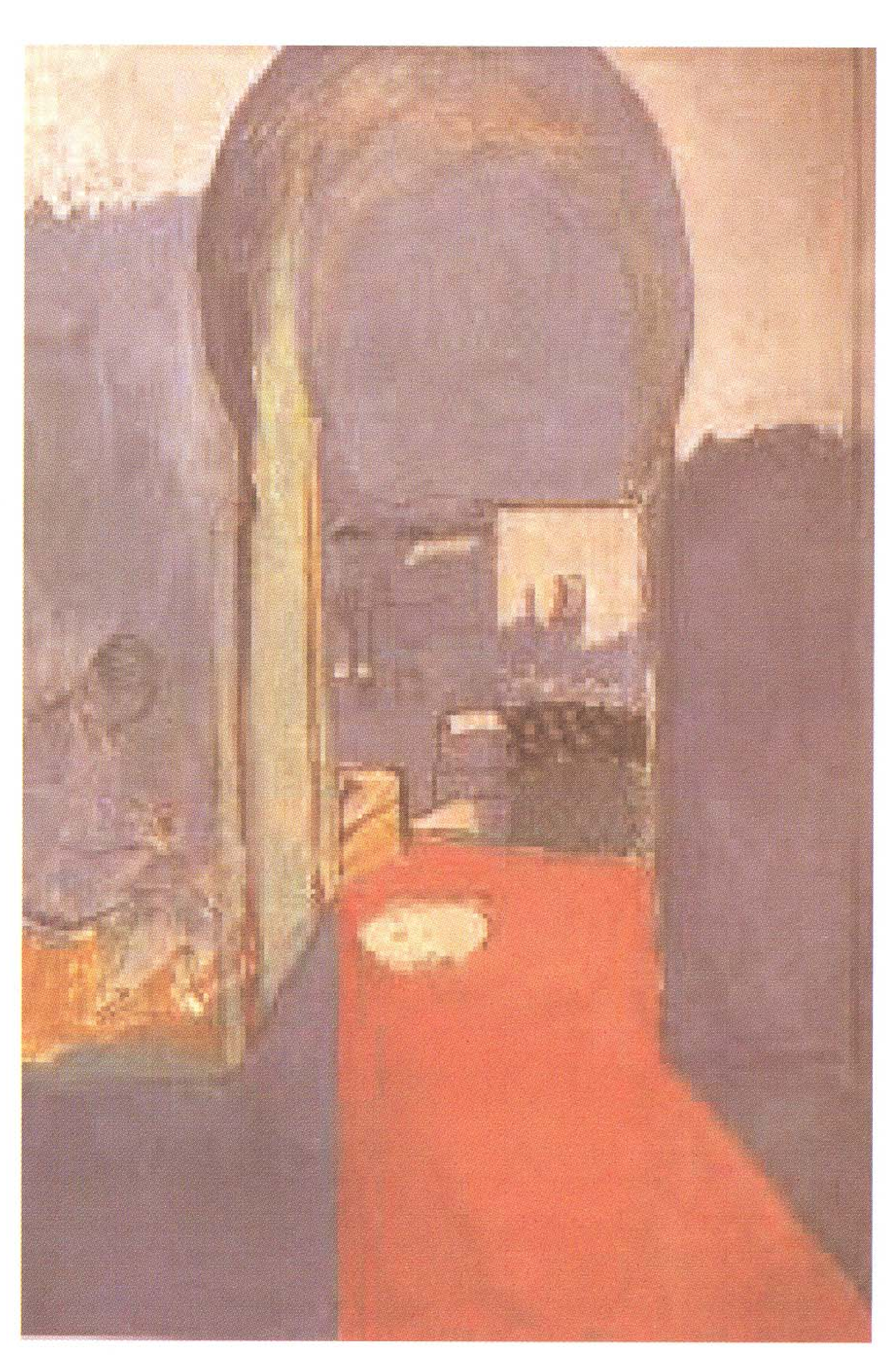
ماتيس والمدرسة الوحشية

تقوم هذه المدرسة على المبالغة في استعمال اللون دون تقيد باللون الأساسي للشيء، وتذهب إلى التركيز على جوهر الفكرة أوالشكل. يعتبر ماتيس الزعيم الأول لهذه المدرسة ،ظهرت هذه المدرسة في مطلع القرن العشرين وهي تعتبر امتداداً للمدرسة الانطباعية التي تركز على الألوان بشكل قوي وواضح . وهو أيضاً من أكثر الفنانين الذين أثروا بالفن الحديث،والمدرسة الوحشية. والوحشية:«Fauves» - كلمة فرنسية تعني الوحوش البرية، استخدمها النقاد لوصف أعمال مجموعة فنانين عرضوا معاً (منهم ماتيس) وأسلوبهم الجديد في الرسم والذي اختلف عن نهج الانطباعيين. حيث بسطت الخطوط كثيراً وزادت قوة وحدة الألوان،وأصبحت نقوشهم مسطحة. وابتعدوا كثيراً عن الطبيعية في لوحاتهم.

-اعتقد كثيرون أنها حركة متمردة سرعان ما ستنتهي، لكن اتضح أنها من أكثر الحركات التي أثرت في الرسم، و من أكثر الحركات المؤثرة فنياً. وكما هو معروف فالمدرسة الوحشية أعطت للفنانين حرية أوسع في الرسم ، فلم يكتفوا باستعمال الألوان الباردة كالأزرق ، بل استخدموا الألوان الحارة كالأرجواني والأحمر ، دون اعتبار للتنافر اللوني أو للتشكيلات الصارخة .وأصبحت الألوان لدى المدرسة الوحشية تترجم الانفعالات والأحاسيس بكشف جوانبها الأكثر تواتراً.واهتم الوحشيون كما عرف عنهم ، بالضوء المتجانس والبناء المسطح فكانت سطوح ألوانهم تتآلف دون استخدام الظل والنور ، أي دون استخدام القيم اللونية .تقوم على المبالغة في استعمال اللون دون تقيّد باللون الأساسي للشيئ . وكون ماتيس رائداً لهذه المدرسة فذلك يفسر لوحته وأسلوبه المقدم به. عن الوحوشية ، يقول ماتيس : "الوحشية ، أتت من خلال تموضعنا بعيداً عن الألوان المقلّدة ، ومع الألوان النقية استطعنا الحصول على ردود فعل أكثر قوة. ثم يضيف : عندما أضع الأخضر فهذا لايعني العشب ، وعندما أضع الأزرق فهذا لايعني السماء".

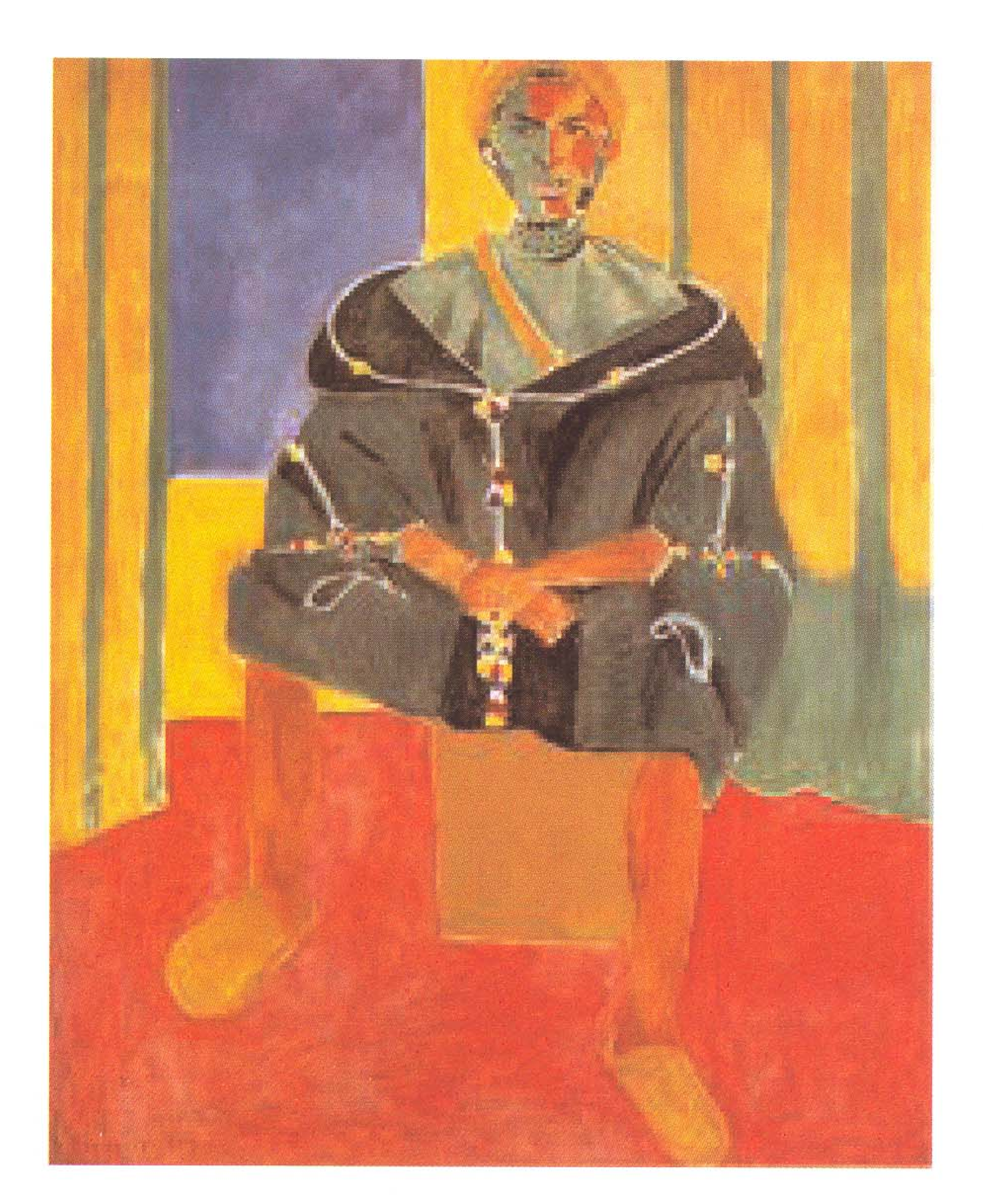


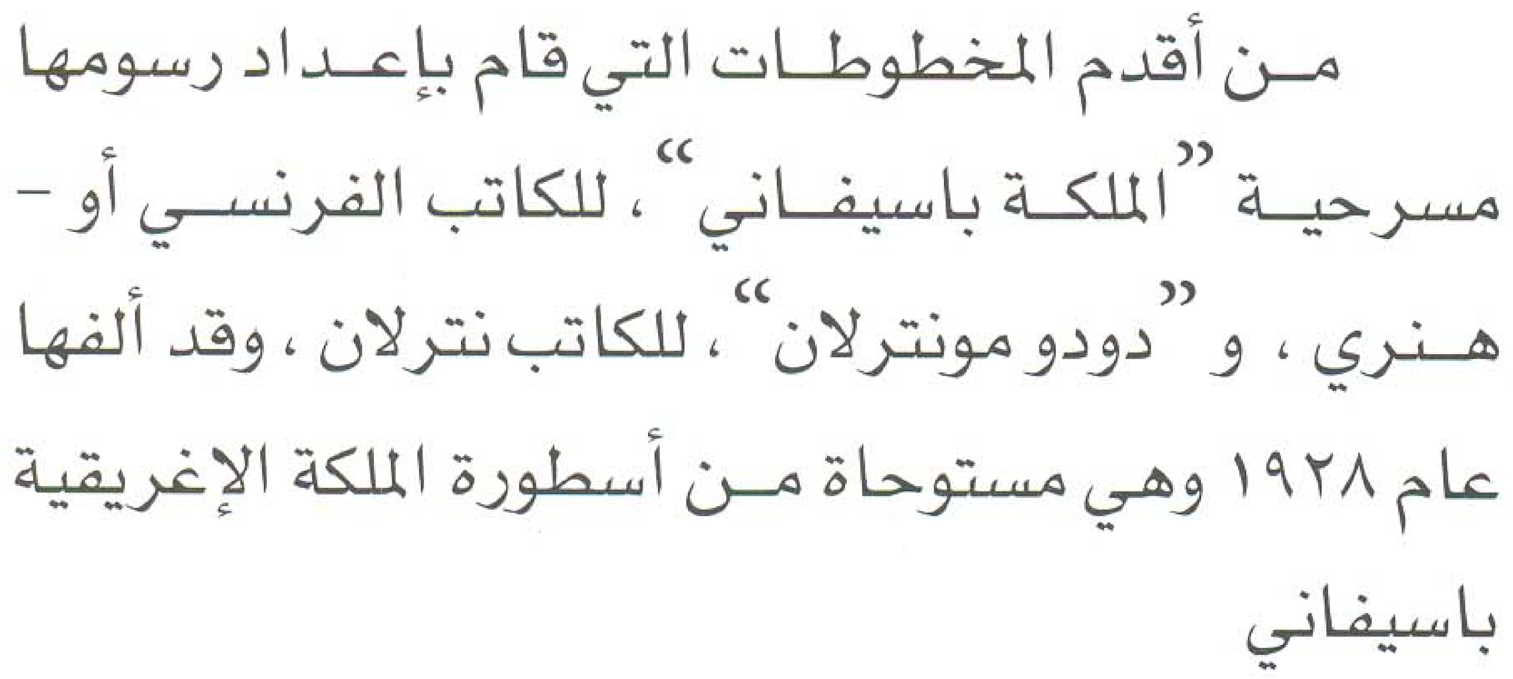




«...... الفنان ماتيس والكتاب المصور

– عنوان معرض أقيم في "متحف المخطوطات" التابع للصرح الأثري "مون سان ميشال" المسجّل على لائحة التراث العالمي لمنظمة اليونسكو الدولية. يعدّ هذا المعرض الأول من نوعه في فرنسا لأنه يكشف عن جانب غير معروف في نتاج الفنان الفرنسي الراحل هنري ماتيس الذي ترك بصمات واضحة على مسيرة الفنّ الحديث وكان له أثر كبير على عدد هام من الفنانين الشرقيين والغربيين ، احتوى المعرض على مجموعة نادرة من المخطوطات التي تضمّ رسوماً أعدّها ماتيس خلال مسيرته الفنية الطويلة التي امتدّت نحو ستين عاماً لأعمال أدبية معروفة. تكشف هذه المخطوطات أنّ الفنان الفرنسي كان عاشقاً كبيراً للأدب والشعر وكان أنجز رسوم الأعمال الأدبية بالعناية نفسها التي يوليها للوحاته الزيتية والجداريات والمنحوتات التي صنعت مجده الفني.





من أقدم المخطوطات التي قام بإعداد رسومها مسرحية "الملكة باسيفاني"، للكاتب الفرنسي أو – هنري ، و "دودو مونترلان"، للكاتب نترلان ، وقد ألفها عام ١٩٢٨ وهي مستوحاة من أسطورة الملكة الإغريقية باسيفاني

أما ماتيس فقد قام بإعداد رسوم المسرحية عام ١٩٤٤ مركزاً على الخطوط الصافية باللونين الأسود والأبيض.

من أجواء هنري دو مونترلان إلى أجواء الشاعر الفرنسي بيار دو رونسار الذي عاش في القرن السادس عشر ، كان ماتيس محباً لمناخاته وأجوائه لا سيّما أنّه كان دائم الإعجاب بإبداع مرحلة القرون الوسطى، أدباً وفنوناً. وقد قام بإعداد رسوم "ديوان الحب" لرونسار عام ١٩٤٨. صدرت رسوم هذا الكتاب لاحقاً في طبعة فخمة عن دار "سكيرا" الفنية عام ١٩٧٠. تتميّز هذه الرسوم بالحضور الطاغي للمرأة التي كانت دائماً ملهمة ماتيس، وهي هنا امرأة عفوية وحرة، خارجة عن حدود الزمان والمكان.



من شعر القرن السادس عشر إلى شعر القرن التاسع عشر وبالأخص مع ديوان "أزهار الشر" للشاعر الفرنسي شارل بودلير، أنجز ماتيس زهاء ثلاثين رسماً تستوحي هذا الديوان الذي نُشر للمرة الأولى عام ١٨٥٧ وترك أثراً كبيراً في مخيّلته ونظرته إلى الجمال.

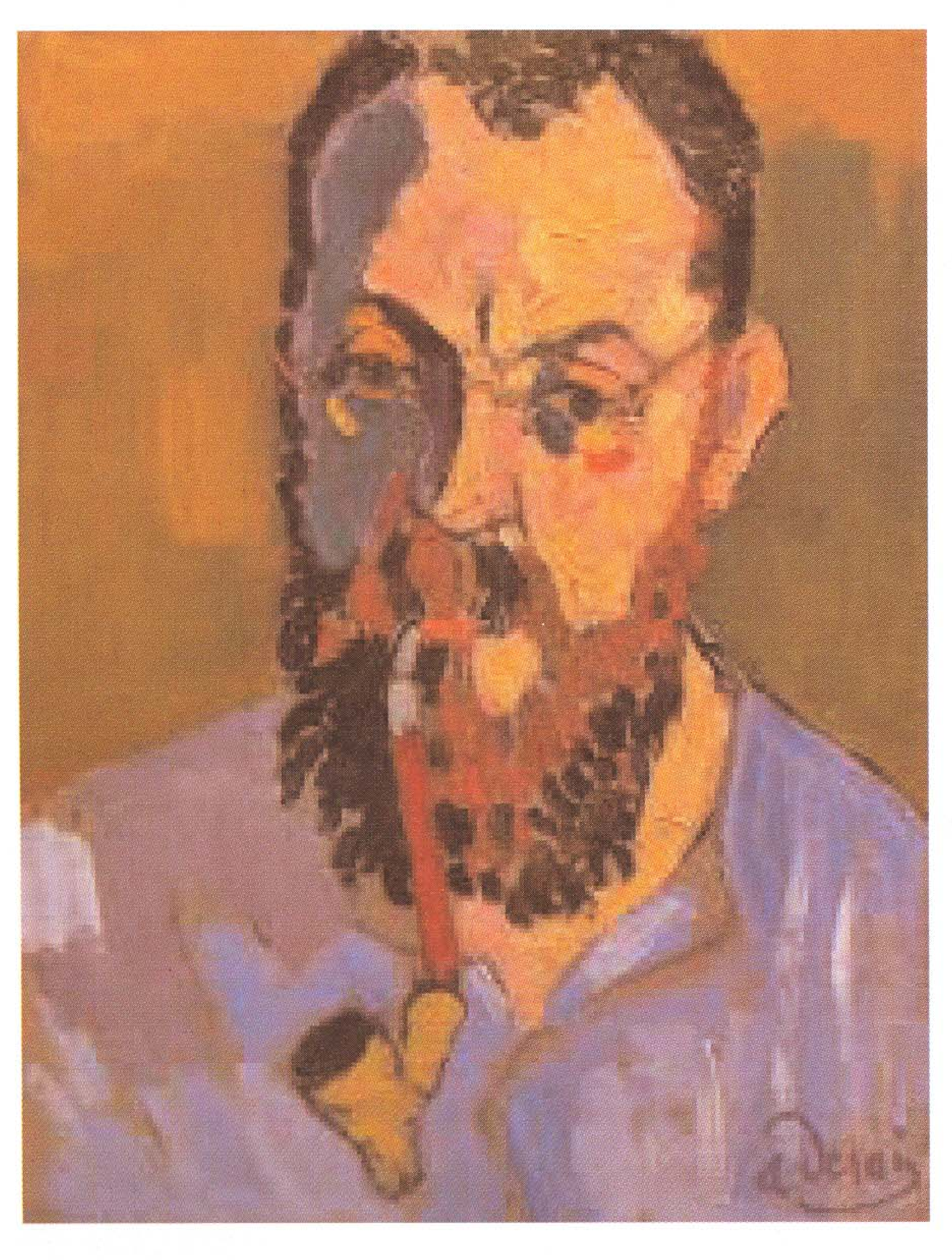
وسواء في تعاطيه مع الشعراء القدامى أم مع شعراء عصره، تؤكد رسوم هنري ماتيس التي أعدّها خصيصاً للأعمال الأدبية على التوجهات الفنية ذاتها التي تطالعنا في أعماله الشهيرة، ومن أبرزها تلك الأعمال التي استوحاها من الشرق وهو القائل "الشرق أنقذنا"، و"جاءني الإلهام من الشرق".

كان ماتيس منفتحاً على الثقافات غير الأوروبية ومنها الفنون الإسلامية وقيمها الجمالية والزخرفية. تعرّف في البداية على هذه الفنون في المعارض التي أقيمت لها في باريس عام ١٨٩٣ وعام ١٨٩٤ ثم عام ١٩٠٣ في متحف الفنون الزخرفية. وشكّلت هذه المعارض تحوّلاً كبيراً في مسيرته الإبداعية.

يكشف معرض "الفنان ماتيس والكتاب المصوّر" أنّ الفنان كان يؤمن بأنّ رسومه ينبغي أن تعكس رؤية بصرية تشكيلية للكلمات والقصائد، أي أن تحقق نوعاً من التكامل بين عمله التشكيلي من جهة، وإبداع الكتّاب والشعراء الذين أحبّهم، من جهة ثانية

ماتيس في المغرب العربي :

كان هنري ماتيس يفضل قضاء أوقات طويلة في

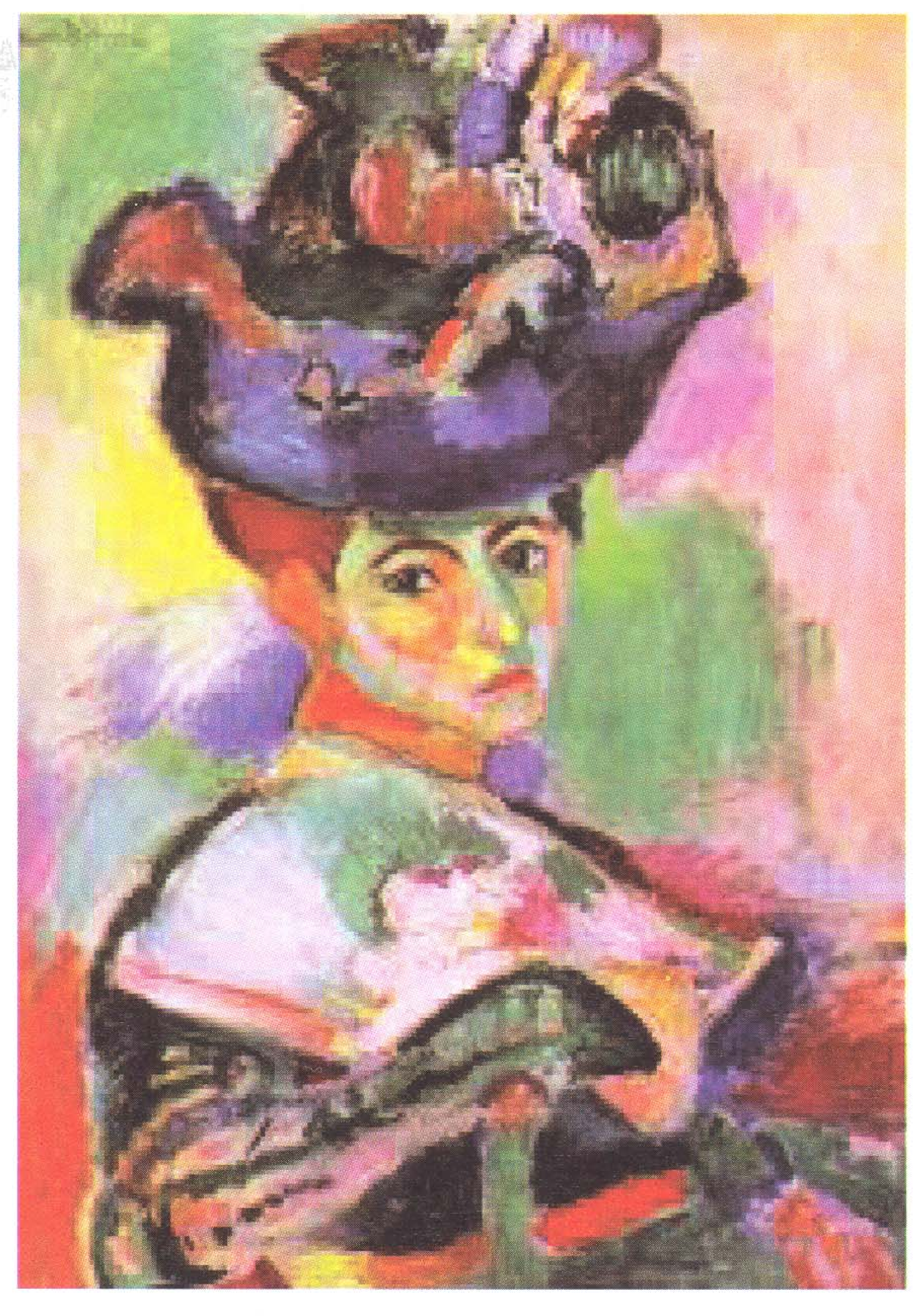


طنجة، وكان دائم التردد على الغرفة ٣٥ في فيلا دي فرانس، المعلمة السياحية والتاريخية آنذاك، ومنها رسم الكثير من لوحاته التي أرخت له ولطنجة.

من خلال الغرفة ٣٥ كان ماتيس يطل على طنجة كلها، ونافذته كانت في حد ذاتها لوحة، وإطلالة واحدة عبرها كانت توحي له بعشرات اللوحات، وهو لم يكن ينقصه الحافز لكي يحول باستمرار فضاء طنجة إلى ألوان.

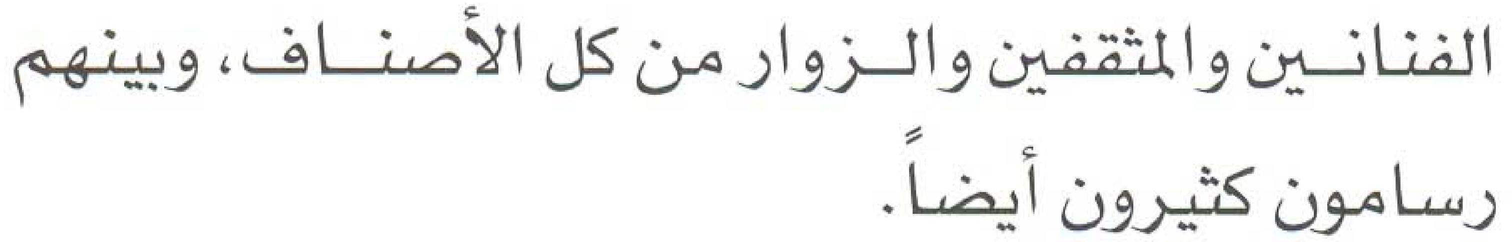
جاء ماتيس إلى طنجة في مناسبتين معروفتين، وبعد ذلك تكررت هذه المناسبات. أول مرة جاء إليها كان عمره يقارب الخمسين بقليل، أي سنة ١٩١٢، حيث وصلها في شتاء ١٩١٢، وقضى فيها وقتاً قصيراً، لكنه لم يغب طويلاً، وعاد إليها هذه المرة بعد سنة واحدة بعد ذلك، وبالضبط في فبراير ١٩١٣، وخلالها اكتشف المدينة بكل تفاصيلها.

كان ماتيس دائم العشق للغرفة ٣٥ لأنها عينه التي يرصد بها سكون المدينة الحالمة. كان يطل مباشرة على خليج طنجة الممتد في زرقته وبهائه في وقت لم يكن



عـدد السكان يزيد عـن الخمسين ألفـاً. وكان يرصد تفاصيل المدينـة العتيقة والأسـوار البرتغالية، وخلف ذلك جبـال أوربا التـي تبدو قريبة جـداً وعلى مرمى حجـر. لعبـت لوحـات ماتيـس وقتهـا دوراً كبـيراً في دفع طنجـة إلى واجهة الشهرة العالميـة، وبفضل تلك اللوحات التي غزت دور العرض العالمية، وكان عددها يفـوق السـتين لوحة، صـارت طنجة محجـاً لمزيد من

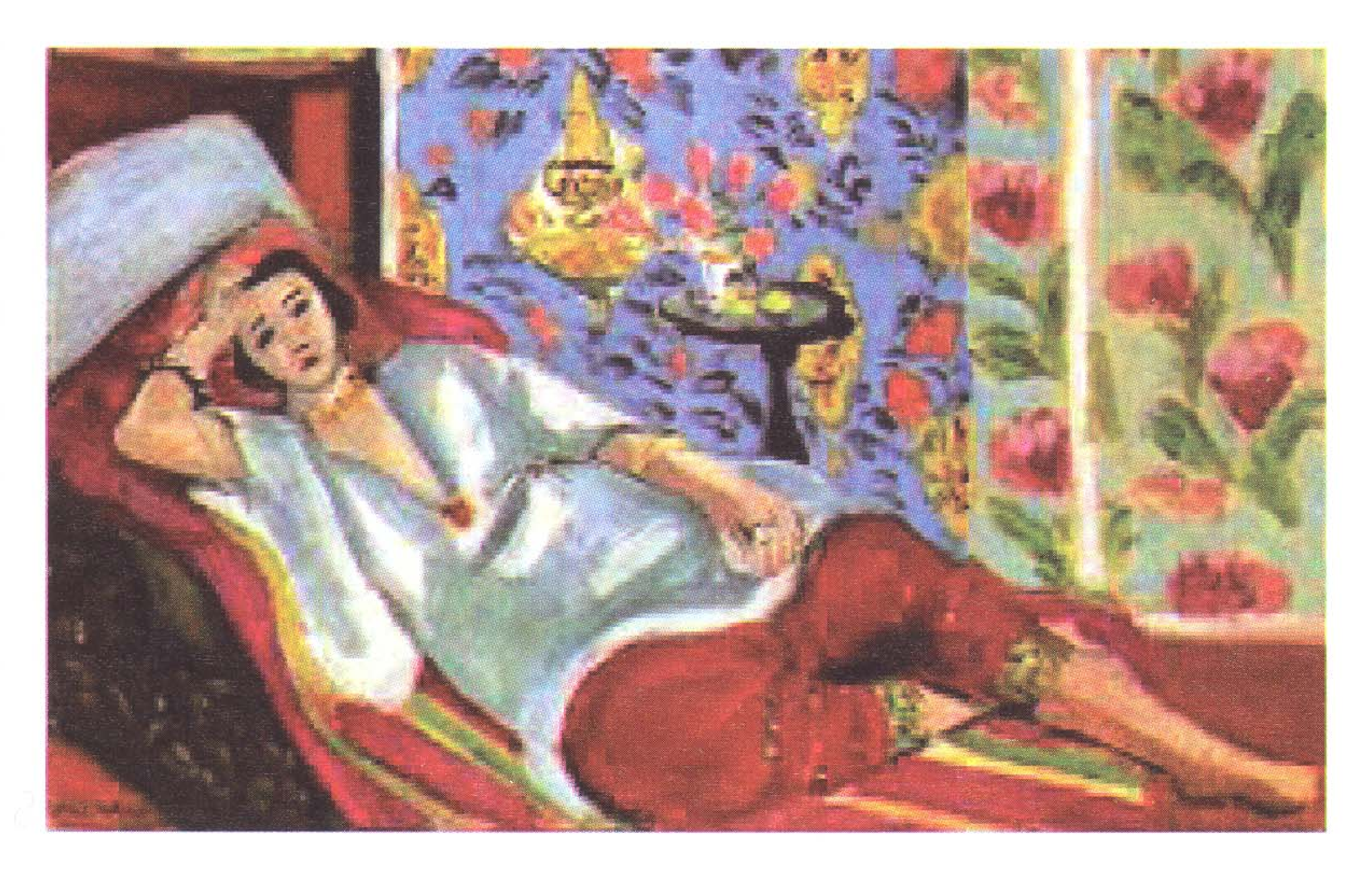


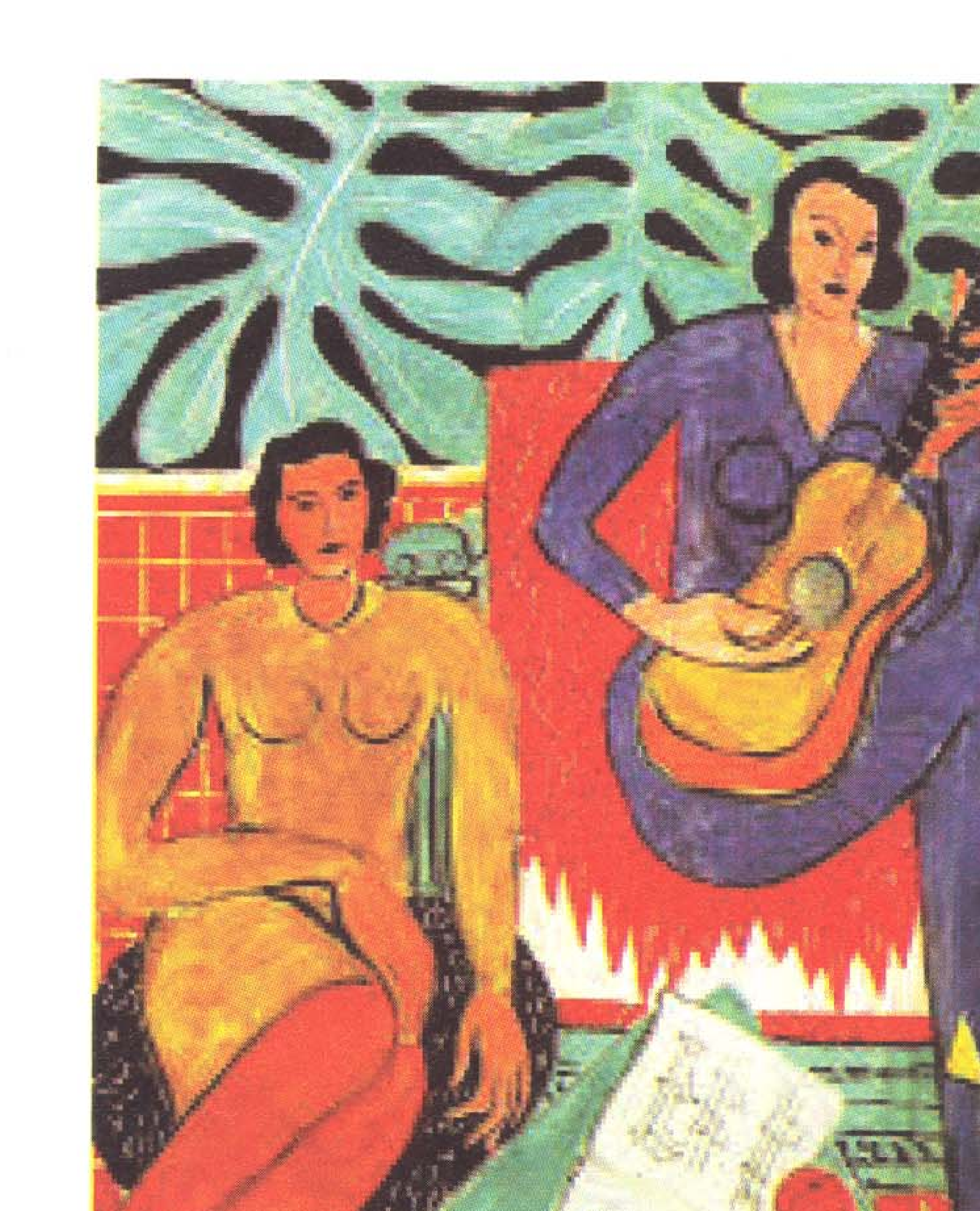


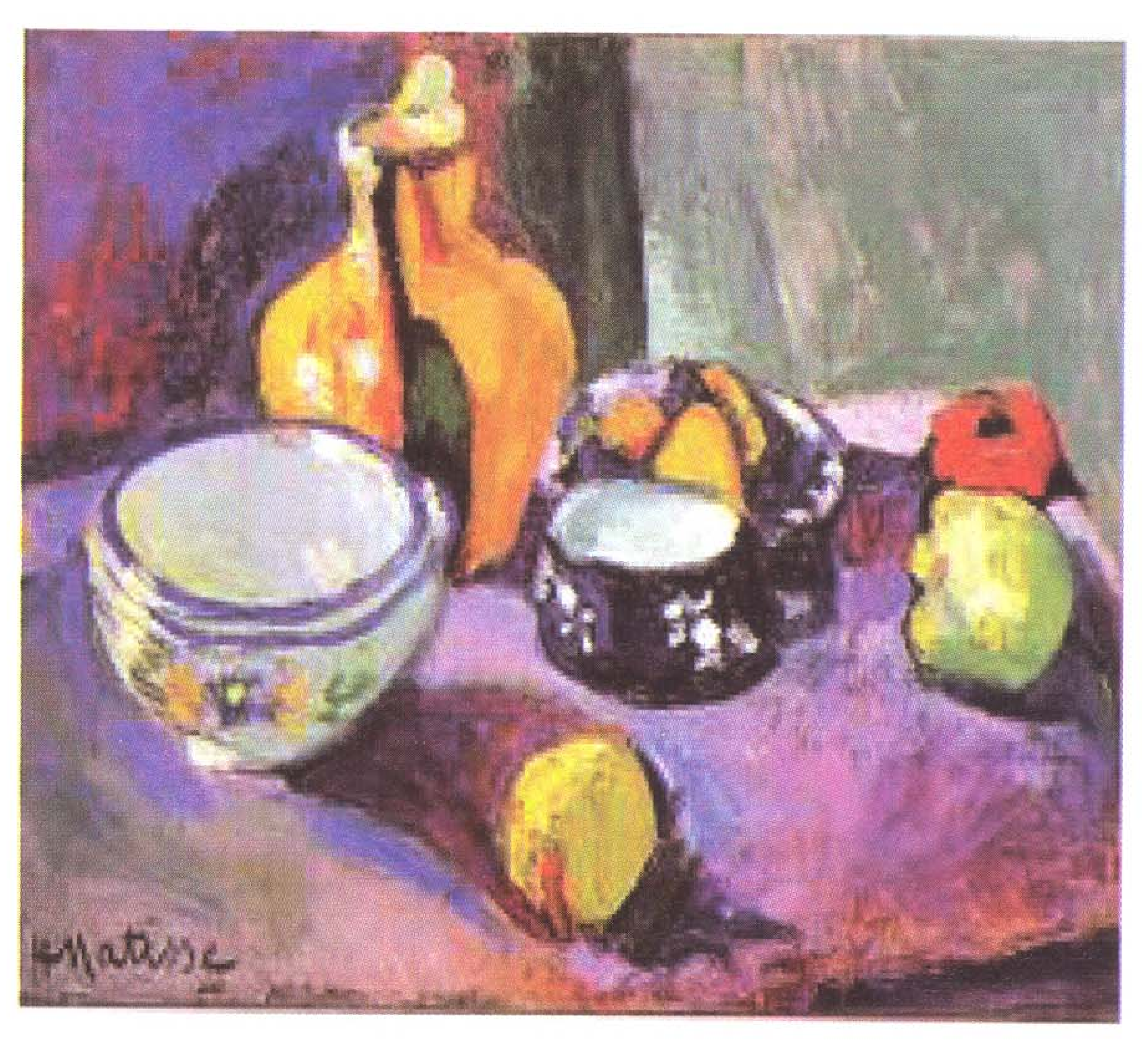
الفنانـين والمثقفين والـزوار من كل الأصنـاف، وبينهم رسامون كثيرون أيضاً.

رسـم ماتيـس عـدداً مـن اللوحـات مـن المناظر الداخلية مثل طبيعة صامتة وغيرها.

فتضمنـت أعمالـه كثـيراً من التناقض، الداخل والخـارج، والمشع والمظلم، والطبيعـة الصامتة والمنظر الطبيعي، والخطوط المستقيمة والخطوط المثنية، فتمكن ماتيـس مـن تقـديم عناصـر تصويرية كثـيرة، وبذلك حقق التـوازن المطلق بين الخط واللـون، وكذلك ستعمل تدرجات لونيـة قليلة للأصفر والأحمر والأزرق والأخضـر، وقد قـال إن كثرة الألوان تفقد قوة اللون. وبإمكان اللون تحقيق القوة التعبيرية إذا كان التدرج منتظمـاً ومتناسقاً وتتماثـل شدته مع الإحساس لـدى الفنـان. في طنجـة اكتشف سـاحر الألوان ماتيس فردوساً ملهمـاً، وفيهـا أمضـى واحـدة مـن أخصب فـترات حياتـه الفنية (مئتي







يوم بين عامي – ١٩١٢ – ١٩١٣ –) رسم خلالها ثلاثاً وعشرين لوحة وخمسة وستين رسماً، فتحت أمامه آفاقاً إبداعية تركت بصماتها على أعماله اللاحقة ، وبقيت ذكرى موديلاته المغربية ، وسحر الشرق ونضارته مادة إلهامه الرئيسية ، بعد ماينوف على عشر سنوات من إقامته الأولى في طنجة . يقول ماتيس: "الإلهام جاءني من الشرق".

في رسالة منه لزميله الفنان زميله الرسام بينيير: : "جاء الطقس الصحو ، ممتعاً ولذيذاً مفعماً بالرقة صباريس واستقر محترفاً في حي سان ميشان. واستمر اللون الأسود ماثلاً ومسيطراً في لوحاته، تظهر بألوان داكنة أكثر من ظلال سوداء، وخير مثال لوحته "النافذة" التي رسمت في تلك الفترة.

كانت آخر لوحة رسمها ماتيس هي لوحة "الوردة" بناء على طلب نلسون روكفللر لتزين كنيسة السيدة روكفللر، وقد عكست هذه اللوحة درجة الإرهاق الذي أنهك ماتيس حتى وفاته في نوفمبر ١٩٥٤ إثر نوبة قلبية. لكنه ترك زخماً لونياً وقيماً تعبيرية أثرت على الحركة الفنية، حتى المعاصرة منها، وظلت بالحياة تنبض حتى بعد رحيله، وتمنح الحب والفرح.

المصادر والمراجع

-موسوعة الفنون التشكيلية – هنري ماتيس – دار الراتب الجامعية – (لبنان – بيروت)١٩٩٦– ج – مدبك –ترجمة : راتب أحمد قبيعة

(كتاب : (الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة) : الهيئة المصرية العامة للكتاب – تأليف : مختار العطار– ١٩٩٤

جريدة بلدنا :(سورية – دمشق – ٢٣– شباط – ٢٠١١ص).

– ١٥ –كتاب العربي – الطبعة الأولى – وزارة الإعلام الكويتية – تأليف : عبود طلعت عطية – الطبعة الأولى–٢٠١١

–-كتاب اللون والحركة : في تجارب تشكيلية مختارة – تأليف : (موسى الخميسي) – الطبعة الأولى – ٢٠٠٨– دار المدى – دمشق – بيروت – بغداد.

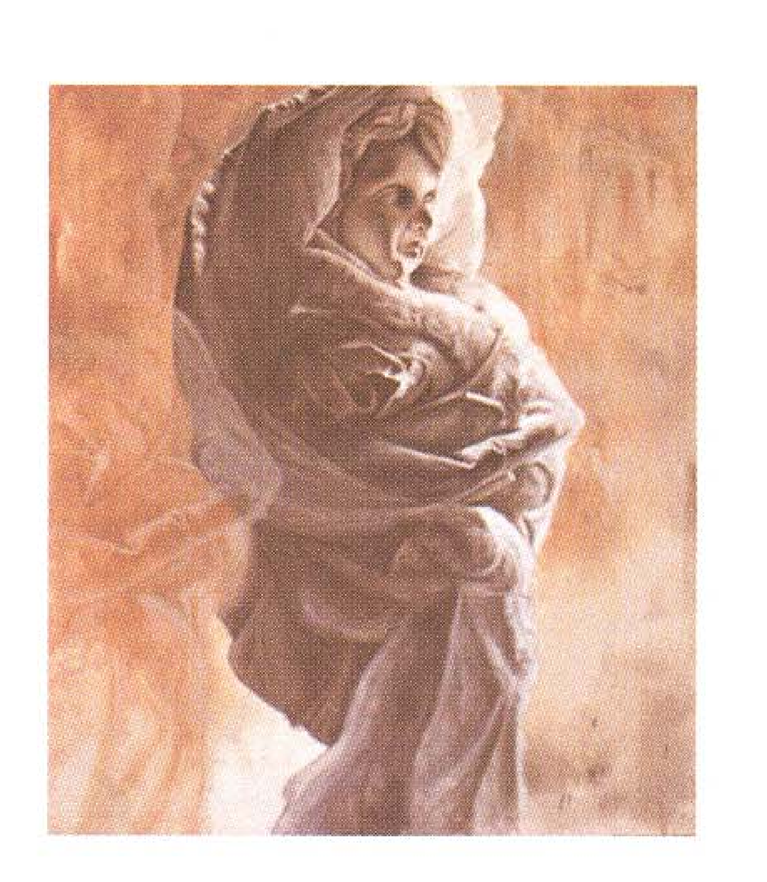
–مجلة الثقافة العالمية – العدد (١٠٧) – ٢٠٠١– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – دولة الكويت – الصفحات : (من الصفحات ٨٤ حتى الصفحة – ١٠٢

–جريدة الحياة العدد (١٧٦٨٠)

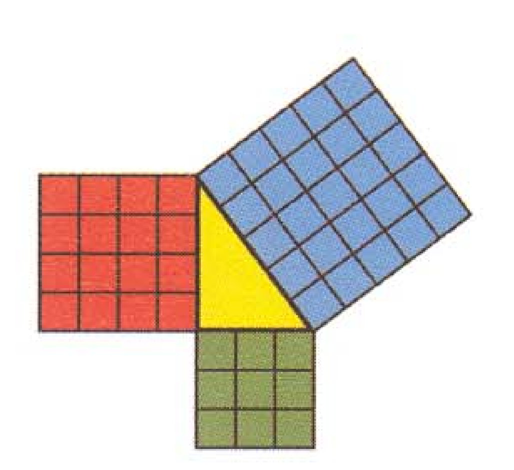
– جريدة الأسبوع الأدبي – العدد ١٠٩١ – ٢٠٠٨

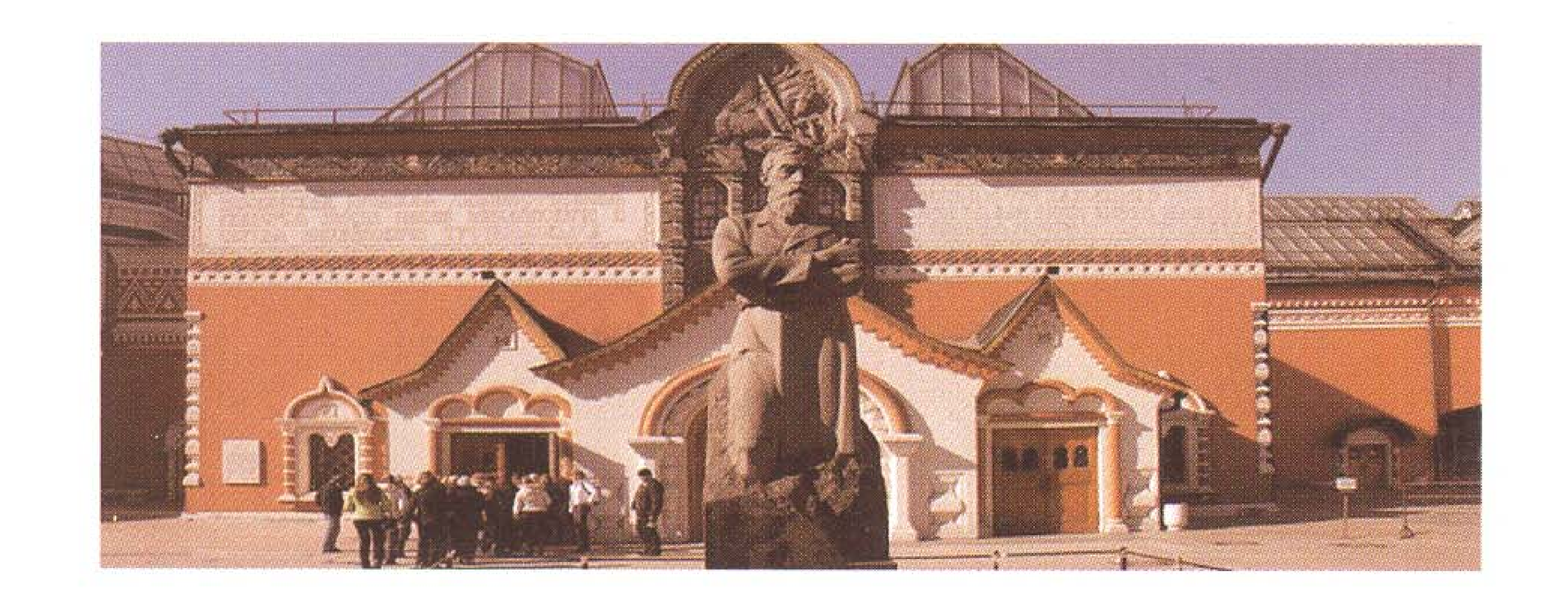
– مجلة العربي (الكويت) العدد – ٥٨٦– الصفحة (١٠٦ – ١٠٧)

– مجلة الكويت – العدد – ٢٠٠ – ص – ٤٠ – ٤١ – ٤٢









جريدة

المجلة



• **إعداد حسان سعيد**



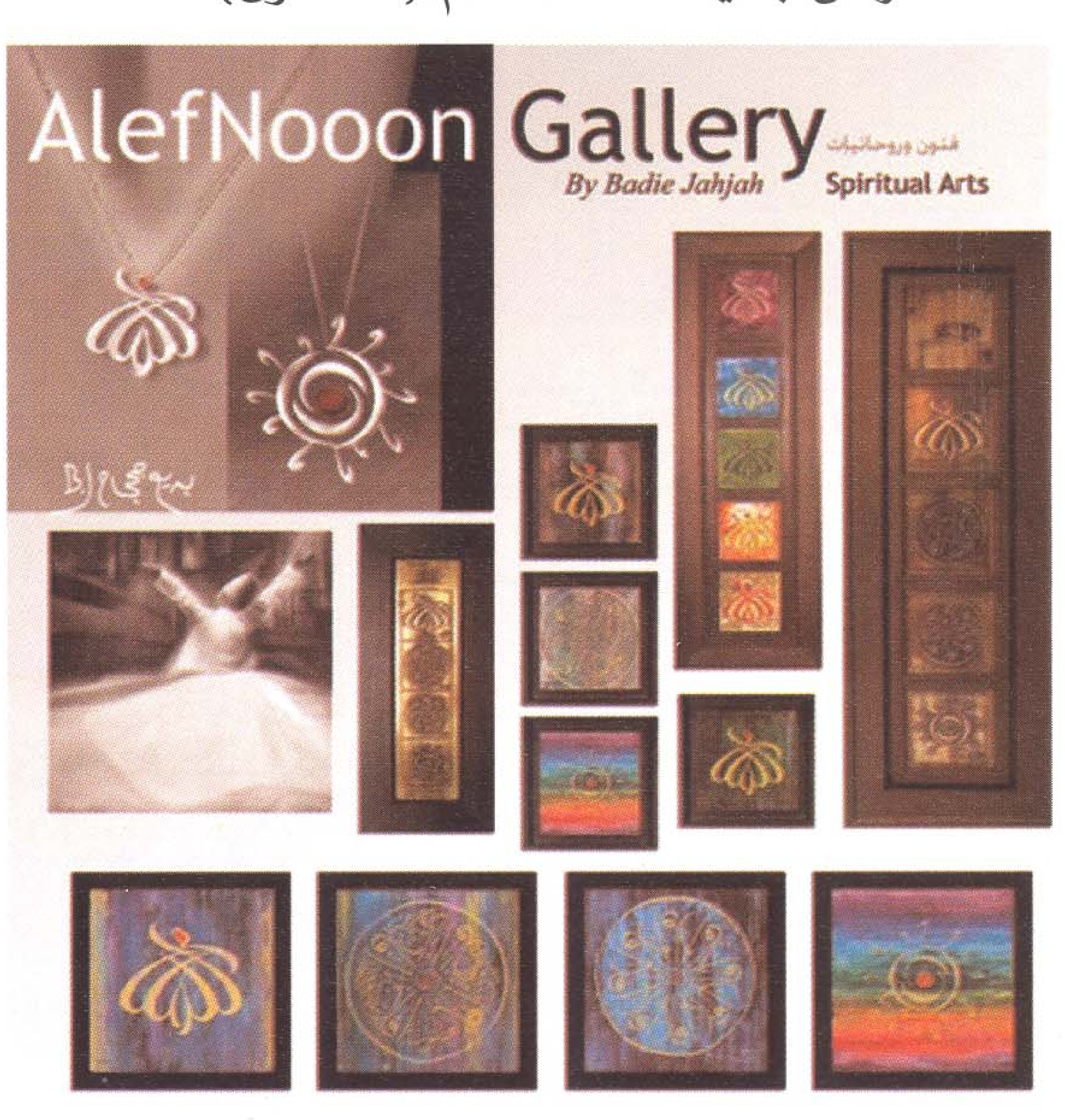


التشكيل السوري:

ـ عن عمر ناهز الخامسة والخمسين، غادرنا مطلع كانون الثاني ٢٠١٤ الفنان التشكيلي السوري (عماد صبري) إثر نوبة قلبية حادة. الفنان من مواليد دمشق ١٩٥٨. تعلم الفن بنفسه. أقام العديد من المعارض الفردية، وشارك في معارض جماعية كثيرة، وقد حصلت أعماله على عدة جوائز.

ـ حصلت الطفلة السوريّة (مايا خليل) البالغة من العمر ست سنوات على جائزة الهواة في مسابقة (سمايلن كات) الدوليّة في أذربيجان. تمثل اللوحة ظل وردة على شكل شجرة كبيرة تعبيراً عن أمل الطفولة، ورسالة لنتعلم من روح الصغار معنى الحياة والأمل.

ـ شهدت دمشق مطلع كانون الثاني ٢٠١٤ افتتاح صالة عرض جديدة حملت اسم (ألف نون).



ـ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق ظهر ٢٠١٤/١/١٨ معرضاً حمل عنوان (زوايا) شارك فيه ستة عشر فناناً وفنانة. نظم المعرض تجمع فناني فلسطين وجمعية نور للإغاثة والتنمية برعاية الاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين (فرع سورية) واتحاد الفنانين التشكيليين السوريين.

ـ شهدت صالة هيشون في اللاذقيّة أواخر كانون الثاني ٢٠١٤ معرضاً للفنان محي الدين الحمصي.

ـ (نرسم من أجل حياة أجمل) معرض فني افتتح يوم ٢٠١٤/١/٢٤ في الملتقى الثقافي العائلي بمشتى الحلو.

ـ شهدت صالة (أيام) بدبي خلال شباط ٢٠١٤ معرضاً للفنان السوري المقيم في دبي صفوان داحول حمل عنوان (بالكاد حلم).

ـ شهدت جامعة البعث في حمص مطلع كانون الثاني ٢٠١٤ معرضاً للفنان أحمد سعيد الوعري.



ـ أقام المركز الثقافي العربي في جرمانا بالتعاون مع فرع اتحاد الكتاب العرب بريف دمشق نشاطاً ثقافياً منتصف كانون الثاني ٢٠١٤، تضمن عرضاً لأعمال فنيّة للفنانة التشكيليّة سراب الصفدي استلهمتها من روايتي تاييس وزوربا العالميتين.

ـ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبورمانة) خلال شهر شباط ٢٠١٤ معرضاً للفنانة التشكيليّة إيمان قهوجي ضم أكثر من أربعين لوحة تناولت فيها المناظر الطبيعيّة ودمشق القديمة.

ـ شهدت صالة نينار في باب شرقي بدمشق القديمة خلال شهر شباط ٢٠١٤ معرضاً جماعياً حمل عنوان (إشراقة أمل) ضم أعمالاً موزعة على الرسم والتصوير والنحت عائدة للفنانين التشكيليين السوريين: إياد جبان، بشير بشير، رامي أبو اسماعيل، حمادة سميسم، صريحة شاهين، ضحى الخطيب، فايزة الحلبي، فداء منصور، لوران عثمان، منيرفا مرعي، نيفين القطمة، سيماف حسين، ثائر السليمان، هشام مليح، كرم خضر.

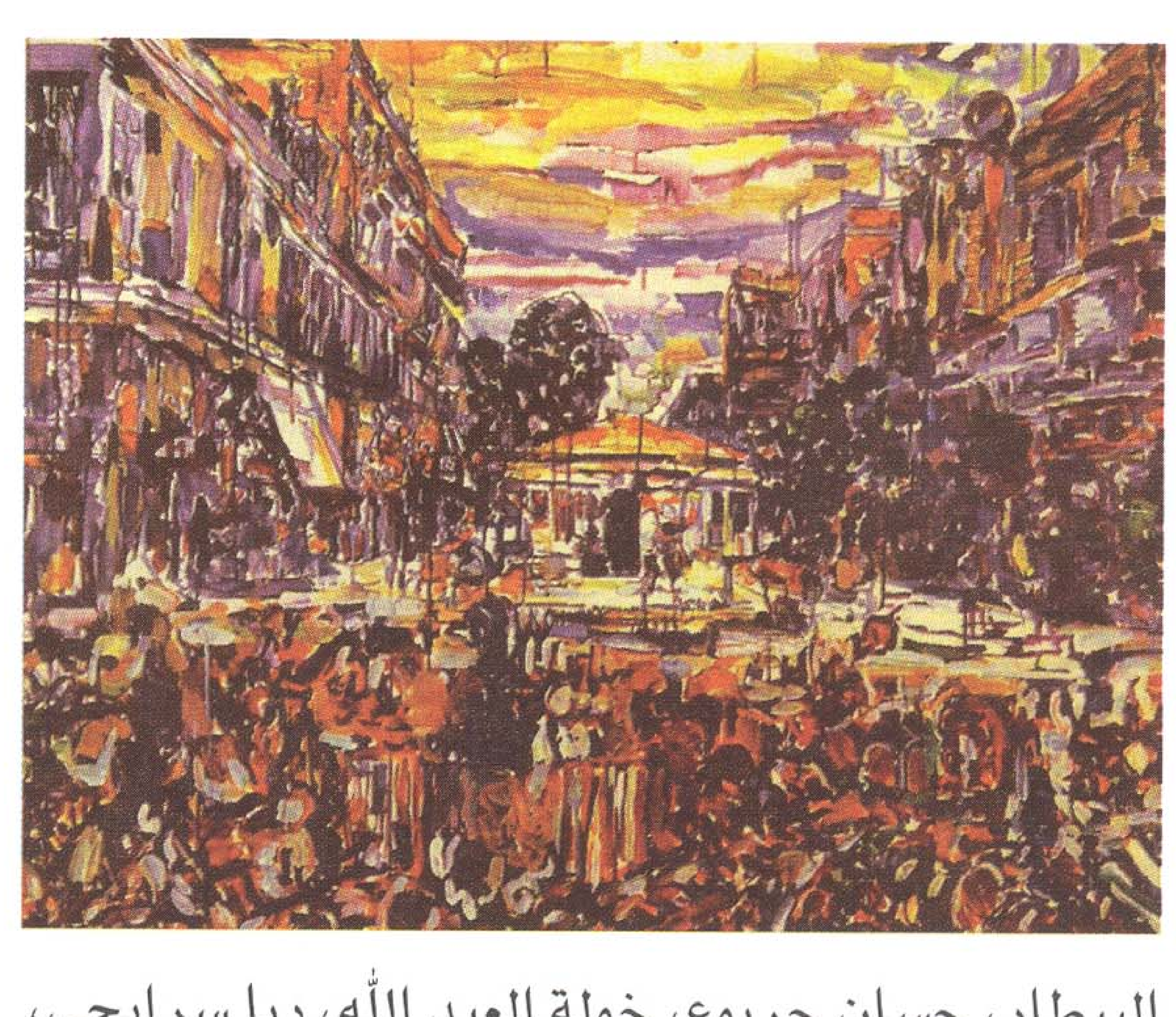
ـ شهدت صالة المعارض في دار الأوبرا بدمشق ظهر يوم الأحد ٢٠١٤/٢/١٦ معرضاً للفنان الضوئي فرج شماس حمل عنوان (معلولا ذاكرة الصخر والإنسان) ضم مجموعة من الصور الضوئيّة الفنيّة لمعالم مختلفة من بلدة معلولا التاريخيّة والتي أخذت طريقها إلى كتاب متميز حمل العنوان نفسه صدر في دمشق قبل مدة.

ـ شهدت القاعة الزجاجيّة في بيروت مساء ٢٠١٤/١/١٦ معرضاً للفنان التشكيلي السوري وجيه قضماني ضم مجموعة من أعماله الحروفيّة المنفذة بالتصوير والرسم والنحت.



ـ بمناسبة مرور عام على وفاة المصور الضوئي مروان مسلماني، استضافت قاعة العرش في قلعة دمشق أواخر شباط ٢٠١٤ معرضاً استعادياً ضم ١٥٠ صورة ضوئيّة من أعمال الفنان مسلماني العائدة لأكثر من مرحلة في مسيرته الفنيّة الطويلة والمتميزة.

ـ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة بدمشق يوم ٢٠١٤/٢/٢٧ معرضاً حمل عنوان (نبض ولون) للفنان علي السرميني وإبداعات شبابيّة من كلية الفنون الجميلة هم: أحمد النفوري، إياد الحموي، جهيدة



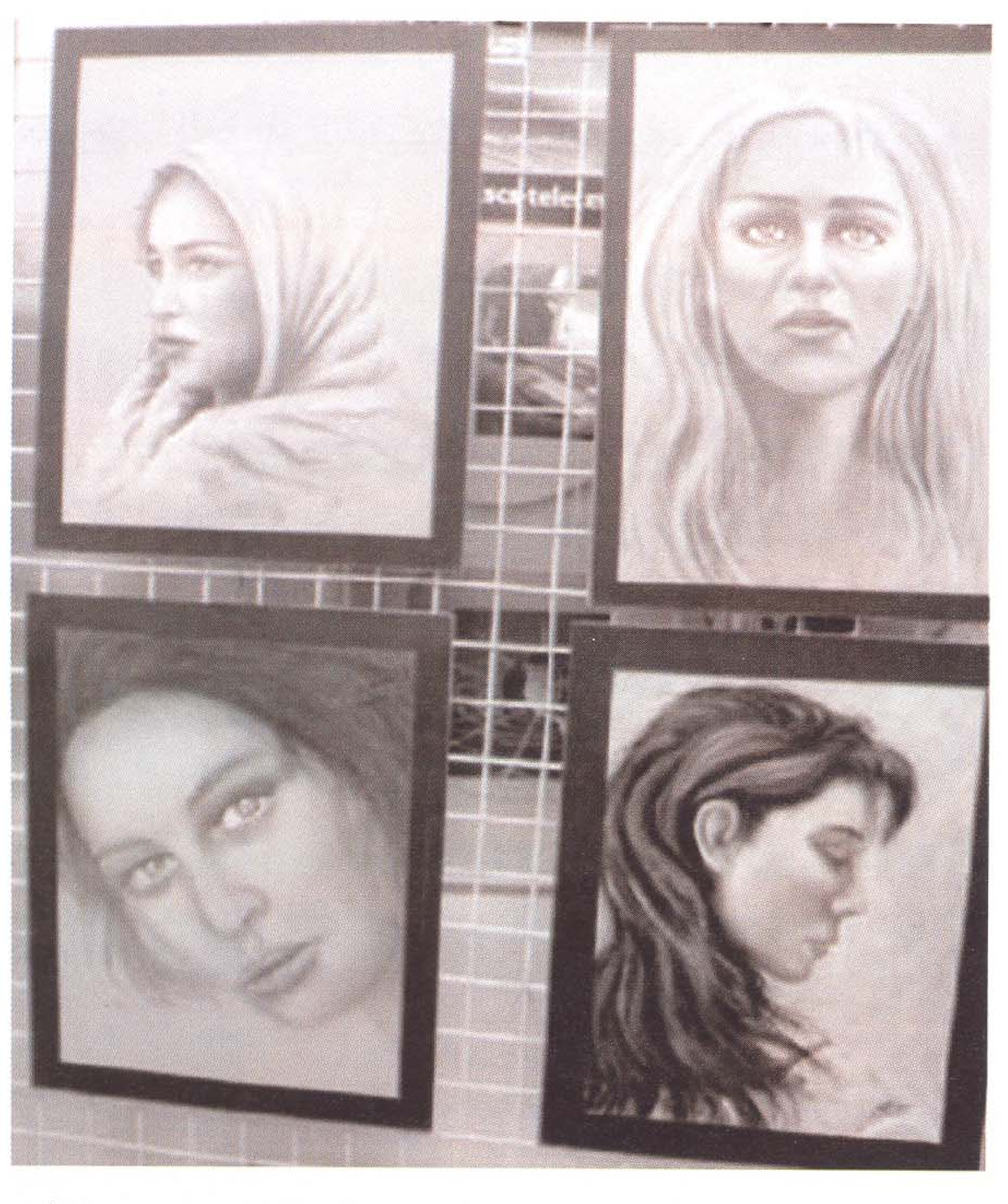
البيطار، حسان جربوع، خولة العبد الله، ربا سرايجي، رهف مرتضى، سامي الكور، شذى الحوراني، شذى الميداني، صبا رزّوق، عبيدة زريق، علاء الشرابي، علي المير، عمّار عسّالي، و وعد شيخ قويدر).

- شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق ظهر ٢٠١٤/٣/٢ معرضاً للفنانة عناية بخاري.



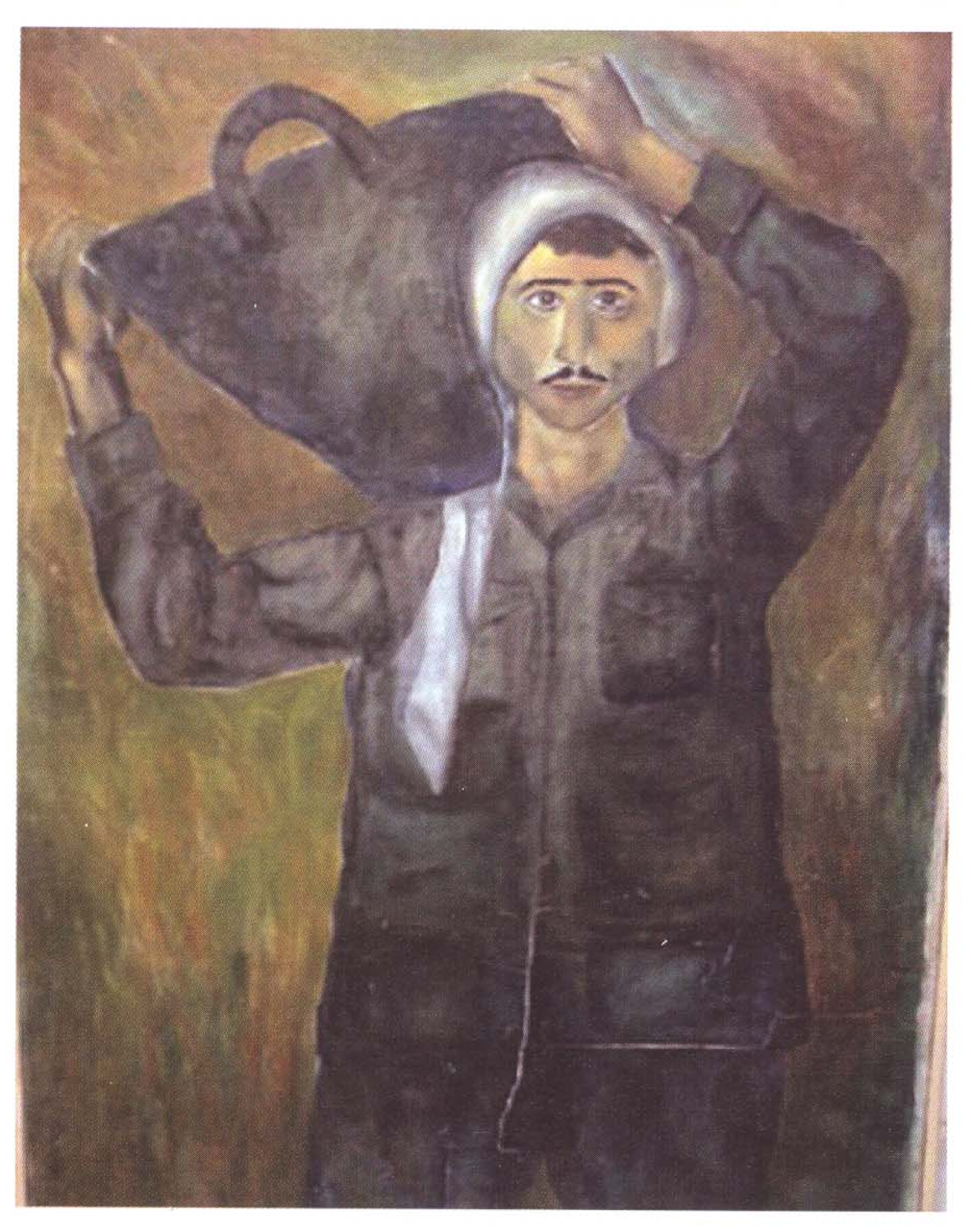
- شهدت صالة العرض في دار الأسد للثقافة والفنون مساء ٢٠١٤/٣/١٣ معرضاً استعادياً لخمسة من الفنانين التشكيليين الرواد، هم: نصير شورى، أدهم إسماعيل، محمود حمّاد، لؤي كيالي، فاتح المدرس.

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمدينة سلمية خلال شهر آذار ٢٠١٤ معرضاً حمل اسم (من أجل سوريّة) شارك فيه تسعة من فناني المدينة هم: شهيناز اليازجي، عبد الناصر آغا، هزاع رزوق، منال نيوف، هيا



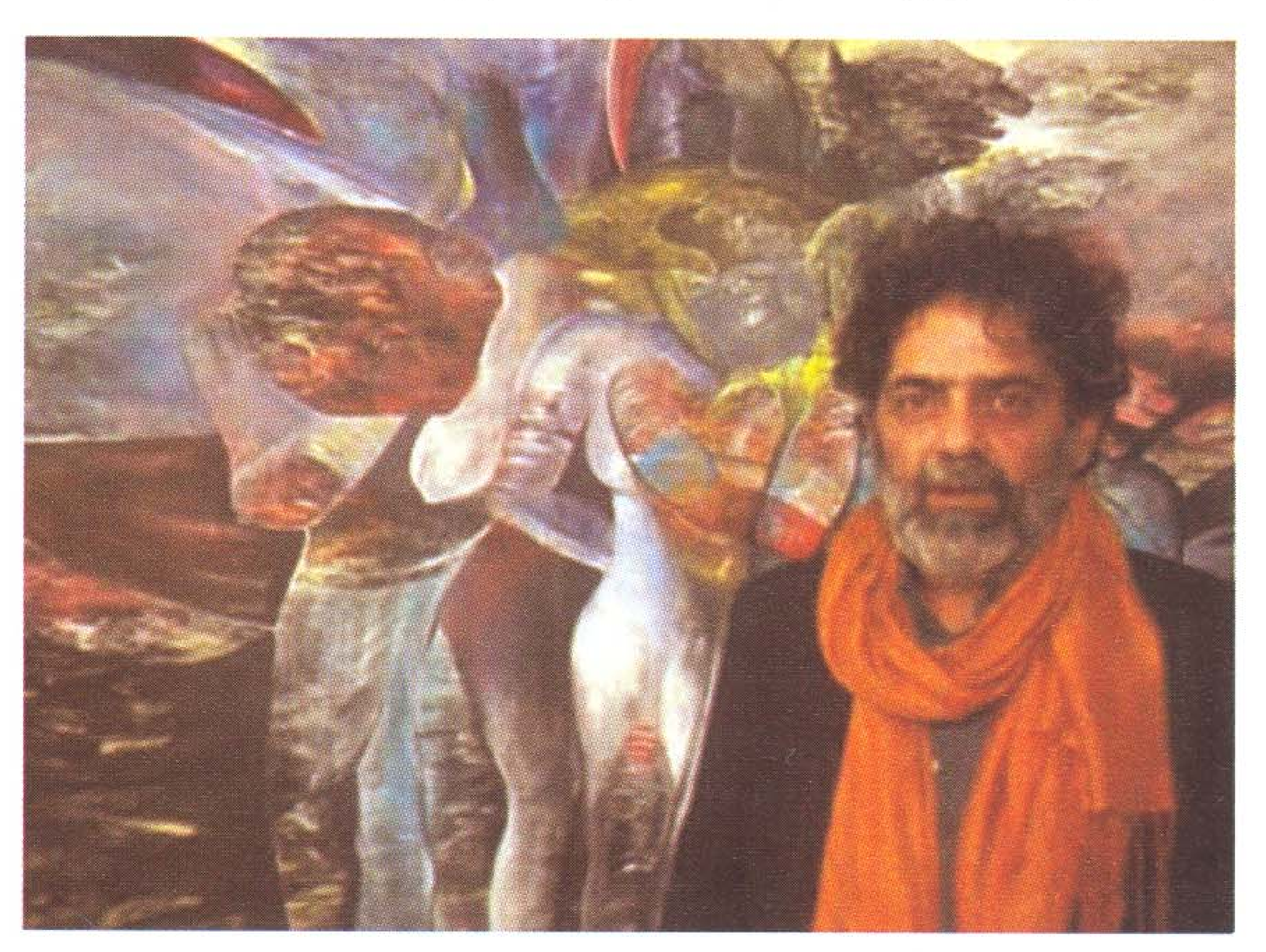
الحايك، عبد الحسيب فطوم، نجلا جبر، عدنان زعير .. وعمر الفيل.

- شهدت صالة دار الأسد للثقافة في اللاذقية خلال شهر آذار ٢٠١٤ معرضاً للفنان كاسر أسعد حمل عنوان (طائر الفينيق).



ـ شهدت صالة (الأكواريوم) في بيروت مؤخراً معرضاً للفنان التشكيلي السوري وليد محمود ضم مجموعة من المنحوتات.

ـ شهدت صالة (هيشون) في اللاذقيّة مؤخراً، معرضاً للفنان التشكيلي أسامة معلا حمل عنوان (محاولة أخيرة لشواء عنقود عنب).



ـ شهدت صالة السيد للفنون بدمشق مساء ٢٠١٤/٣/٢٠ معرضاً بمناسبة عيد الأم للفنانين: سحاب الراهب، معد الراهب، هيثم عوض، بايزرد قوزويان، هنادة الصباغ، ندى صايغ.



ـ شهدت صالة المعارض في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق قبل ظهر ٢٠١٤/٣/٢٤ المعرض الاستعادي الثاني لفن الحفر (الغرافيك) رافقته ورشة عمل.



ـ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق يوم ٢٠١٤/٣/١٦ معرضاً حمل عنوان (فنانات من سوريّة).

ـ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق يوم ٢٠١٤/٣/٣٠ المعرض الدوري الذي يعده وينظمه ويقيمه اتحاد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين- فرع سوريّة بالتعاون مع اتحاد الفنانين التشكيليين السوريين كل عام بمناسبة ذكرى يوم الأرض في الأراضي العربيّة الفلسطينيّة المحتلة. شارك في المعرض مجموعة كبيرة من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين.

التشـــكيل العـــربي

- (هنـا أرض كنعان) لوحـة جداريّـة تمتد لنحو ١٣٠ مـتراً بارتفـاع ٨ أمتـار، نُفذت على جـدار ملعب لكرة القدم في مدينة نابلس الفلسطينية اشترك فيها ٢٥ فنانـاً. تتضمـن اللوحة حكاية الشعب الفلسطيني النضاليّة، وسيرة هذه الأرض منذ بداية الحضارات.

- في إطـار الاحتفالات بتتويج إمارة الشارقة في دولـة الإمـارات العربيـة المتحـدة عاصمـةً للثقافـة الإسلاميّـة، انطلقت في كانـون الثاني ٢٠١٤ فعاليات مهرجان الفنون الإسلاميّة بستة معارض فنيّة سلطت الضوء على تاريخ الفن الإسلامـي، وأبرزت أجمـل جوانبـه الفنيّة، من هذه المعارض: فنون يدويّـة من طشقند، مشارق ومغارب إسلاميّة.

- شهـدت صالة (أيـام) في دبي خـلال آذار ٢٠١٤ معرضاً للفنانـة الفلسطينيّة المقيمة في الولايات المتحدة الأمريكيّة ساميـة الحلبي. حمل المعرض عنوان (خمسة عقود من الرسم والابتكار).

- شهـدت صالة مركز (تشكيـل) في دبي خلال شهر آذار ٢٠١٤ معرضاً ضم مجموعة فنيّة غير منتهية لمجموعة من الفنانين. حمل المعرض عنوان (نقطة تحوّل).



- شهدت دار الأوبرا في مدينة دبي مساء ٢٠١٤/١/٨ معرضـاً استعادياً للنحات اللبناني ألفرد بصبوص أعده ونظمـه ابنه فـادي بصبوص. ضم المعرض ٤٠ منحوتة غالبيتها منفذة من البرونز إضافة إلى ٢٠ دراسة خطيّة للمنحوتات.





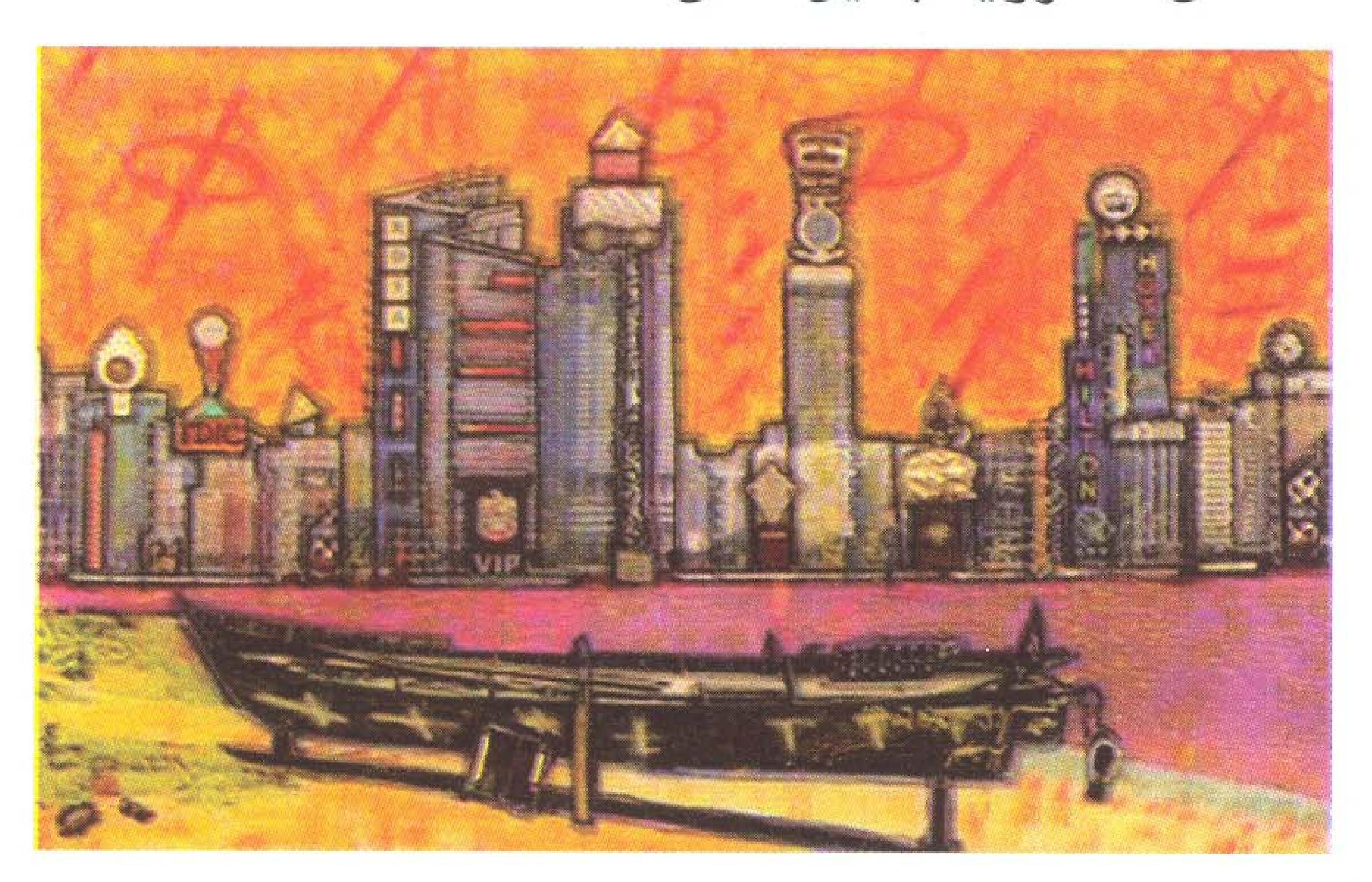
ـ شهـد متحـف الشارقة بدولـة الإمـارات العربية المتحـدة يوم ٢٧ كانـون الثاني ٢٠١٤ الـدورة الخامسة مـن (معرض المرأة والفنون العالمـي ٢٠١٤) شارك فيه ٢٤ فنانة عربية وأجنبية قدمن أعمالاً فنيّة متنوعة حول (مفهوم السلام).



ـ شهـدت صالـة المعارض في نـدوة الثقافـة بدبي مسـاء ٢٠١٤/٣/١٩ معرضاً للفنان التشكيلي الإماراتي عبد الرحيم سالم.

ـ شهـدت صالـة المعارض (برو آرت) في دبي خلال شهر آذار ٢٠١٤ معرضاً للفنان التشكيلي الإيراني حسين إبراندوست حمل عنوان (الروحانية في الحركة).

ـ شهـدت صالة (اتريوم) في دبـي مؤخراً معرضاً للفنان الحروفي جميل نقش.



التشـكيل العـالمي

ـ شهـد متحـف الشارقـة للفنـون في العشريـن مـن كانـون الثـاني ٢٠١٤ معرضاً حمل عنـوان (المرأة والفنـون) شاركت فيـه ٢٤ فنانـة تشكيليّة من مختلف دول العالم.

ـ شهـدت صالـة (أبوظبـي آرت هـاب) منتصف كانون الثـاني ٢٠١٤ معرضاً لخمسـة فنانين تشكيليين من مقدونيا وكرواتيا وسيبيريا وبيلاروسيا.

ـ شهـدت منطقة القوز في دبي أواخر كانون الثاني ٢٠١٤ معرضـاً في الهواء الطلق ضـم مجموعة متميزة من الأعمال الفنيّة المعاصرة.

ـ تمـت إعـادة تجميـع لوحـة (العشـاء الأخـير) للمهندس الإيطالي المشهور (جورجينو فاساري) والتي رسمـت على خمسـة ألـواح خشبيّة قياسهـا ٢،٥X٦،٥ متر وتضررت جـراء الفيضانات المدمرة التي اجتاحت مدينة فلورنسا عام ١٩٦٦.

- اكتشف خبراء أكبر متحف للفنون الجميلة في موسكو لوحة للرسام الهولندي يعقوب باكر الذي عاش في القرن السابع عشر وكان من تلاميذ رامبرانت. تدعى اللوحة (فتاة تمسك ورقة النوتات) وقد وجدت في مستودع روائع الفن بمتحف تريتياكوف.

ضم أعمالاً للنحاتين: الألماني روي شافيس، والبرتغالي رالف زيرفوغل.

- شهدت صالة مركز (أفينو) في أبوظبي خلال شهر كانون الثاني ٢٠١٤ معرضاً للفنان الأوزبكي تيمور أرنست أحمدوف.



- قام مجموعة من الاختصاصيين بإعادة اللوحة المنفذة من النسيج (سيدة وحيد القرن) إلى الحياة بعد تنظيفها وإعادة تعليقها في إحدى غرف المتحف الوطني للعصور الوسطى في باريس، حيث كانت موجودة منذ العام ١٨٨٢. تعتبر هذه اللوحة التي ألهمت كتّاب الروايات ومؤلفي الأغاني وظهرت في أفلام هاري بوتر وحيَّرت المؤرخين على امتداد ٥٠٠ سنة الماضية (موناليزا) الأعمال الفنية المصنوعة من النسيج.

- شهدت صالة (كاربون ١٢) في دبي منتصف شباط ٢٠١٤ معرضاً حمل عنوان (قوى قزح أسود)

- شهدت صالة (موجو) في دبي مطلع شباط ٢٠١٤ معرضاً حمل عنوان (حوار المعابر العربيّة الأفريقيّة) سلّط الضوء على علاقة أفريقيا بالفن العالمي المعاصر وإسهاماتها في تطويره وتأثيراتها فيه، كما وضح القواسم المشتركة بين الفنانين الأفريقيين ونظرائهم من الوطن العربي.



ـ شهدت صالة (باب البحر) في أبو ظبي منتصف شباط ٢٠١٤ معرضاً للفنان السويدي بيتر سكولد ضم أربعين عمـلاً فنياً منفذاً بطريقـة تقانية خاصة قائمة على الصدفة والاستعراض.

ـ بيعـت لوحة للفنـان الأيرلنـدي فرانسيس بيكون (١٩٠٩ ـ ١٩٩٢) في مـزاد شهدتـه دار كريستـي بلندن مؤخراً بمبلغ ٧٠ مليون دولار لتصبح بذلك من الأعمال الأكثر قيمة التي بيعت في أوروبا.

ـ شهـدت صالة (أبوظبـي آرت ـ هاب) خلال شهر آذار ٢٠١٤ معرضـاً للفـن الكندي المعاصـر شارك فيه أربعة فنانـين كنديين هم: تومـي زن، سيلفان ترمبلي، دانييلا نوان، وبيتيانو.

ـ أعيـدت مؤخـراً لوحة للفنـان الفرنسي المعروف رينـوار إلى متحف بالتيمور الذي كان أعلن أنها سُرقت منه خلال معرض للرسم الفرنسي عام ١٩٥١، وكانت هـذه اللوحـة قد بيعت بسعـر سبعـة دولارات في سوق الأغراض القديمة في ولاية فيرجينيا قرب واشنطن، تم إعادة اللوحة بقرار من القضاء الأمريكي بعد التأكد من أنها تعود فعلاً لمتحف بالتيمور.



ـ نظم متحف (أورسيـه) في باريس مؤخراً معرضاً جديـداً للفنان فان كـوخ يلقي الضوء علـى رؤية المخرج والكاتـب المسرحـي الفرنسـي الراحل انتويـن أرتو عن الفنـان الهولنـدي الشهير الذي عاش في القرن التاسع عشر (١٨٥٣ ـ ١٨٩٠).



... ماقبل الأخيرة

ماريو موصلي وسحر دمشق القديمة

د. علي القيّم

حظيت دمشق القديمة، باهتمام كبير من قبل الفنانين التشكيليين السوريين، فتناولوها بحب وشغف ورعاية وحرص، وتحوّلت من خلال لوحاتهم إلى قضية تراثية وتاريخيّة وفنيّة ومعماريّة يجب الحفاظ عليها وصيانتها إلى الأجيال القادمة، شاهدة على حضارة تليدة وماض مجيد وتراث عريق..

في مقدمة هؤلاء الفنانين من الجيل المتحمّس، يأتي الفنان «ماريو موصلي» الذي استطاع من خلال تجربة متفردة أن يقنعنا بمفرداته الجمالية الخاصة، ويوقظ في نفوسنا الجمال عبر تقنيته الدقيقة وريشته الساحرة، وألوانه المطواعة بإيقاعاتها المتوازنة الرائعة..

يؤكد «ماريو موصلي» في مجمل أعماله الفنيّة على غنى تجربته وحرصه الشديد على رصد كل حارة وكل زقاق، وكل شباك وزاوية وباب وباحة سماوية في ديار منزل دمشقي عتيق، إنه يضع بين أيدينا جملة من مفاتيح السحر والجمال والرونق، لحارات كدّنا ننسى في زحمة الحياة تعرّجاتها ونفتقد عذوبتها وألقها في عمارتنا الحديثة المستوردة التي لا تحمل شيئاً من تراثنا وحضارتنا الزاهية.. إن لوحاته وبخاصة التي رسمها بالألوان الزيتية المتدرجة من الأبيض والأسود وتدرجاتهما، مترعة بإحساس دقيق بأدق التفاصيل، وتفيض حيوية تدل على نتاج فنان لا يتعب من حب وعشق المدينة التي يرسمها ويجسّدها في لوحاته العديدة وتمتزج فيها الأمانة بالدقة العلمية بالإمكانيات الفنية الواضحة والمعبّرة، فجاءت وثيقة لأحياء دمشق وأزقتها ومعالمها البارزة، تدخل في النفوس فرحاً قادماً من نبض الحياة وجوهر معناها..

إن البيت الدمشقي القديم أحد شواهد فن العمارة العربية، فهو مثال صادق لجمال البيت العربي المغلق من الخارج، المفتوح إلى الداخل، نجد أرض الديار واسعة تتوسطها بحرة لطيفة، وتحيط بها غرف البيت ويتصدرها «الإيوان» وإلى جانبه غرف الاستقبال المفروشة بالفرش العربي المرّصع بالصدف والمنجّد بالقماش الدمشقي الشهير «الدامسكو».

هذا البيت العربي الدمشقي القديم، مازال يجيش بالحكايات والقصص والأساطير، وتنسحب من أمامه ضوضاء المدن الكبيرة، فتسود السكينة ونغرق في الظلال الرطبة تحت أشجار التاريخ والليمون والكبّاد والكرمة، وعبق أزهار الياسمين والفل والحبق والقرنفل.. إنه سحر البيت الدمشقي الذي يؤكد عليه دائماً الفنان «ماريو موصلي» ويدعو إلى الاهتمام به والعناية بزخارفه وتزييناته وعمارته... إنه سحر دمشق القديمة التي تفتح صفحاتها فنرى شوارعها وأزقتها وحاراتها تستحيل إلى تاريخ يعبق بالحكايات والأسرار والمفاتن التي تبهج القلب وتسر النظر.

... الأخيرة

● رئيـــس التحريـــر

تدخل مجلة (الحياة التشكيليّة) بهذا العدد الذي يحمل الرقم ١٠٠ عامها الرابع والعشرين. فقد صدر عددها الأول العام ١٩٨٠ لتدعم وتكمل المهام التي تؤديها مديريّة الفنون الجميلة في وزارة الثقافة برعاية قطاع الفنون التشكيليّة السوريّة المعاصرة، وتنظيم فعالياتها داخل سوريّة وخارجها، والإشراف على صالات عرضها الخاصة والعامة.

أنيط بالمجلة مهمة التوثيق لهذه الفعاليات، ووضع دراسات وأبحاث نقديّة تحليليّة حول المنجزات الإبداعيّة للفنانين التشكيليين السوريين باختصاصاتهم المختلفة، والإطلال على الفنون العربيّة والعالميّة وتاريخها وأبرز روادها واتجاهاتها، بهدف وضع الفنان التشكيلي السوري المحترف وطالب الكليات والمعاهد والمراكز التي تعنى بأجناسها المختلفة، في صورة ما يُستجد على هذا الصعيد، الأمر الذي يُساهم بتدعيم ثقافتهم الفنيّة النظريّة، وتعميق رؤاهم الإبداعيّة وتطويرها باستمرار. كما ساهمت المجلة ولا تزال، بتعريف متابعيها على المشتغلين في الحركة الفنيّة التشكيليّة السورية، بدءاً بالرواد وما بعدهم وحتى الوافدين إليها للتو، ومن ثم تحليل انجازاتهم ومدارسهم، ما حوّل مجلة (الحياة التشكيليّة) إلى مرجع رئيس، لكل باحث ودارس ومهتم بالفنون التشكيليّة السورية والعربيّة والعالميّة، لاسيّما طلاب الدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وما زاد من أهميتها، قلة المنشورات العربيّة التي تناولت هذا الموضوع.

صدرت (الحياة التشكيليّة) بالأبيض والأسود حتى العدد٦٨ الصادر في شهر آذار عام ٢٠٠٤ حيث صدرت بحجم وإخراج جديدين وبالألوان بغلافها وكامل صفحاتها، ما أتاح تدعيم نصها المكتوب، بنص بصري ضروري ومهم لتوضيح مضمونه، خاصة مع زيادة عدد هذه النصوص البصريّة الضوئيّة، وجودتها ودقتها: تصويراً وفرزاً وطباعةً، وكل هذا تقوم به وزارة الثقافة ممثلةً بمطبعة الهيئة العامة السوريّة للكتاب، التي باتت تمتلك خبرات كبيرة ومتطورة في هذا المجال.

... وبعد، لدى (الحياة التشكيليّة) مهام فنيّة ووطنيّة وحضاريّة كثيرة ومهمّة، ستسعى جاهدة لتأديتها وإنجازها على أفضل وجه، وستبقى مواكبة لكل ما تفرزه الحياة التشكيليّة السوريّة والعربيّة والعالميّة من منجزات إبداعيّة متميزة، وما يواكبها من أبحاث ودراسات تحليليّة وتوثيقيّة، ووضعها في متناول المهتمين من فنانين محترفين وهواة وطلبة الاختصاص، لإيمانها بأن الثقافة الفنيّة النظريّة، ضروريّة، وداعم أساسي، وأهم وسائل وروافع، المنجز الفني العملي.